



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRO-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



RAMON FERREIRA SANTANA

**MÍSTICA E LITERATURA: Uma análise de *Um sopro de vida*, de
Clarice Lispector**

São Cristóvão/SE

2017

RAMON FERREIRA SANTANA

**MÍSTICA E LITERATURA: Uma análise de *Um sopro de vida*, de
Clarice Lispector**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS) na área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e Cultura, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra.

SÃO CRISTÓVÃO/SE

2017

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA PROF^a. MARIA JOSÉ DOS SANTOS LIMA

SA232m Santana, Ramon Ferreira
Mística e Literatura: uma análise de “Um sopro de vida”, de Clarice Lispector / Ramon Ferreira Santana; orientador, Cicero Cunha Bezerra – São Cristóvão, SE, 2017.
77 f. : il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2017.

1. Literatura. 2. Mística. 3. Clarice Lispector. I. Bezerra, Cicero Cunha, oriente. II. Título.

CDU 82-1

RAMON FERREIRA SANTANA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS na área de concentração Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura e Cultura, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cicero Cunha Bezerra

Orientador – Presidente – UFS

Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos

Examinadora Interna

Prof. Dr. Carlos Cezar Mascarenhas de Souza

Examinador Externo

Para Clarice.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Cicero Cunha Bezerra, sem o qual esta pesquisa sequer teria se iniciado, pela paciência e disposição.

A todos os meus professores.

Ao meu companheiro, Márcio Alexandre, meus pais, Dalva e Luiz, minhas irmãs Gleide, Leu e Val, e meus amigos, pelo amor incondicional e apoio.

*Tudo o que aqui escrevo é forjado no meu
silêncio e na penumbra.*

Clarice Lispector

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar os diálogos possíveis entre a mística e a literatura, especialmente sob um viés filosófico, tomando como referência um dos últimos textos escritos por Clarice Lispector, o livro publicado postumamente *Um sopro de vida* (1978). O trabalho está dividido em quatro partes: 1) partimos, inicialmente, do intercruzamento entre a Literatura e a Filosofia que, apesar de datar épocas remotas, ainda assim tem sido amplamente estudado; 2) revisão de como, na história, consolidou-se o estreitamento das discussões acerca da relação entre a Literatura e a Filosofia; 3) análise do surgimento dos estudos relacionados à mística e de como a mística e a linguagem também estão vinculadas uma à outra, especialmente quando tratamos da linguagem mística e a sua relação com o silêncio; 4) estudo propriamente dito da mística em *Um sopro de vida* a partir do esvaziamento e do silêncio presentes na obra. Utiliza-se como fontes primárias as obras, os artigos e demais produções de autores que tratam da mística, como Michel de Certeau, Raimon Panikkar e Juan Martin Velasco, bem como outros que tratam mais especificamente das relações entre a filosofia e a literatura, como é o caso, por exemplo, de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e Benedito Nunes, esse último não só uma referência, mas considerado também um dos primeiros a analisar a obra de Clarice Lispector sob este enviesamento filosófico. Este modelo de análise se constitui como um ponto de partida para uma leitura muito particular da obra desta que é considerada uma das maiores escritoras em Língua Portuguesa do último século.

Palavras-chave: Literatura. Mística. Clarice Lispector. Filosofia.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo analizar el posible diálogo entre el misticismo y la literatura, especialmente en un ámbito filosófico, con referencia a uno de los últimos textos de Clarice Lispector, el libro publicado póstumamente *Um sopro de vida* (1978). El trabajo se divide en cuatro partes: 1) nos propusimos inicialmente, el cruce entre la literatura y la filosofía que, aunque data la antigüedad, sin embargo, ha sido ampliamente estudiado; 2) la revisión de la forma, en la historia, consolidado el estrechamiento de las discusiones sobre la relación entre la literatura y la filosofía; 3) el análisis de la aparición de los estudios relacionados con la mística y como la mística y el lenguaje también están vinculados entre sí, sobre todo cuando se trata de la lengua mística y su relación con el silencio; 4) el estudio de la mística en sí en *Um sopro de vida* desde el vacío y el silencio presente en la obra. Se utiliza como fuentes primarias de las obras, artículos y otras producciones de autores que se ocupan de la mística, como Michel de Certeau, Raimon Panikkar y Juan Martín Velasco y otros que tratan más específicamente la relación entre la filosofía y la literatura, como es el caso, por ejemplo, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger y Benedito Nunes, este último no sólo una referencia, pero también se considera uno de los primeros en examinar la obra de Clarice Lispector en este sesgo filosófico. Este modelo de análisis se constituye como punto de partida para una lectura muy particular de la obra en lo que se considera uno de los más grandes escritores en portugués del siglo pasado.

Palabras clave: Literatura. Mística. Clarice Lispector. Filosofía.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| Introdução..... | 11 |
| 1.1. Filosofia e literatura: intercruzamentos | 18 |
| Capítulo 2 - As relações históricas entre a literatura e a filosofia..... | 23 |
| 2.1. A modernidade e a objetividade da razão..... | 26 |
| 2.2. Os primórdios da pós-modernidade e a dissolução dos limites entre o razão e criação..... | 29 |
| Capítulo 3 – A mística e a linguagem | 36 |
| 3.1. Linguagem mística e mística da linguagem | 40 |
| 3.2. Mística como ruptura..... | 44 |
| 3.3. Mística e silêncio | 48 |
| Capítulo 4 – A mística em <i>Um sopro de vida</i> | 53 |
| 4.1. <i>Um sopro de vida</i> : a estrela acesa ao entardecer | 54 |
| 4.2. Em direção ao nada..... | 61 |
| 4.3. Silêncio e despojamento | 66 |
| Considerações finais..... | 70 |
| Referências | 73 |

Introdução

“As palavras é que me impedem de dizer a verdade. Simplesmente não há palavras. O que não sei dizer é mais importante do que eu digo”.
Clarice Lispector

O objetivo central do presente trabalho é fazer uma análise da relação entre a literatura, a filosofia e a mística, propondo, neste contexto, uma leitura de *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, publicado postumamente, em 1978, e escrito concomitantemente à *A hora da estrela*, texto mais conhecido pelo grande público, lançado em 1977.

Esta não é, como se sabe, uma abordagem inteiramente nova, quando consideramos que já outras pesquisas buscam essas aproximações também na própria obra de Clarice Lispector. Kanaan (2003, p. 19), por exemplo, no ensaio construído a partir de uma análise dos traços biográficos possíveis de serem apontados nos textos de Clarice Lispector, indica a presença da mística não apenas nas produções desta escritora, como também na sua própria vida.

Neste sentido, percebemos que é recorrente seja em seus romances, contos, crônicas ou em suas “impressões”, partes extremamente significativas em que a própria palavra, elemento que Clarice Lispector considerou seu instrumento de domínio sobre o mundo, é incapaz de retratar o conteúdo com a fidedignidade necessária para a autora. Essa “coisa” impossível de ser traduzida de forma objetiva pela linguagem é amplamente estudada a partir do olhar que a mística nos oferece como um modo aproximativo, isto é, como um modo que encontra na literatura um espaço privilegiado.

Os principais teóricos utilizados, para este mote, são Michel de Certeau, que nos apresenta uma análise não somente conceitual, mas que adentra nas narrativas do século XVI e XVII, pela via literária, expressando a literalidade da experiência mística; também Raimon Panikkar e Juan Martin Velasco que se propuseram a descrever e analisar a experiência mística por meio de suas circunstâncias socioculturais e conceituais. Embora não nos centremos, de modo mais detalhado, no pensamento de G. Bataille, autor que se debruçou, pela via do erotismo, sobre a tradição mística, particularmente, sobre a poesia

de Teresa D'Ávila e San Juan de la Cruz, faremos uso de algumas das suas afirmações no que se refere ao aspecto literário da mística, em especial o capítulo intitulado A literatura, a liberdade e a experiência mística parte do seu livro A literatura e o mal (1989).

Tomamos aqui a filosofia não apenas como um espaço específico de produção humana de conhecimento, mas como um modo de ler o texto literário. Por isso, no primeiro capítulo, intitulado “A metodologia da pesquisa em literatura sob o viés filosófico”, apresentamos este encaminhamento possível de ser tratado pela filosofia quando ela nos aparece como uma maneira, não a única nem a melhor, de analisar e de interpretar o texto literário.

Por meio das relações que foram estabelecidas ao longo da história, evidencia-se, no primeiro capítulo, de que maneira a ligação entre a literatura e a filosofia permitiu a formação de uma possibilidade metodológica de estudo do texto literário, quando este é analisado sob uma perspectiva filosófica. Afinal, com o aparecimento da literatura enquanto campo de produção e de pesquisa do ser humano, inúmeras foram as correntes que indicaram métodos ou modelos de análise – o estruturalismo, a fenomenologia e a análise psicanalítica são alguns exemplos desses modelos.

Todavia, esse pluralismo, como é possível observar, mostra que não há um melhor ou mais eficaz método de se analisar o texto literário. Conforme compreendemos hoje, quando pensamos um trabalho de pesquisa no âmbito dos estudos literários, os objetivos que foram por nós elencados, a que se destina a pesquisa, é que definirão o encaminhamento metodológico mais coerente a ser adotado.

O segundo capítulo, intitulado “As relações históricas entre a literatura e a filosofia”, faz uma análise de como, na tradição ocidental, se deu a aproximação desses dois domínios e a consequente disseminação de questões que os envolve, a partir das considerações elencadas por Platão e Aristóteles e, mais recentemente, outros filósofos como é o caso de Nietzsche e Heidegger. A recorrência a esses filósofos se justifica pelo fato deles comporem, ou como crítica, ou como recuperação, um núcleo expressivo da tradição filosófica que se debruçou sobre as conexões entre a literatura e a filosofia, fundamentalmente, no que concerne às relações desses campos com a ideia de verdade.

Vale ressaltar, que não será a literatura, aqui, considerada somente um meio de transporte para que as ideias filosóficas sejam melhor compreendidas, dada a própria independência que a literatura, em relação à filosofia, possui; assim como o inverso, a filosofia, em relação à literatura, também possui a mesma autonomia.

Aliás, como se sabe, somente com o aparecimento do moderno romance burguês, na Inglaterra após o século XVIII, é que a literatura passou a ser considerada um corpo organizado de produções com características estabelecidas em comum. Até então, o termo se referia, segundo Eagleton (2006, p. 25), a todo conjunto de obras valorizadas pela sociedade, fossem elas ligadas à filosofia, à história, aos estudos ensaísticos, às cartas ou mesmo aos próprios poemas. Apenas no século XIX, propriamente, no chamado período romântico, é que a literatura começou a configurar as definições que mais ou menos conhecemos hoje, enquanto espaço para a escrita ficcional, criativa ou imaginativa.

No entanto, nos parece que a leitura do texto literário à luz das ideias filosóficas, como fez, por exemplo, Benedito Nunes, é perfeitamente aceitável e nos aponta para uma compreensão bastante peculiar, para outra possibilidade de interpretação. Sob este prisma, a presente análise começa com uma observação histórica de como a intersecção dessas duas áreas foi objeto de análise de pensadores, especialmente aqueles que estão situados no campo filosófico.

O capítulo seguinte trata dos estudos da mística e da linguagem literária. Para isso, nele dissertamos acerca do aparecimento dos estudos da mística, também o modo como o alargamento e a própria evolução dos estudos que relacionam a literatura e a filosofia desembocaram na perspectiva da mística, já que não foi por acaso que esses três campos se aglutinaram para o desenvolvimento de pesquisas que lhes são comuns. Há um processo evolutivo importante, que será aqui descrito de maneira bastante rápida, dada a impossibilidade de maior aprofundamento, considerando o objetivo maior a que se destina a presente pesquisa, mas que será capaz de nos orientar acerca da maneira como essas relações entre a literatura, a filosofia e a mística se consolidaram.

Ainda neste terceiro capítulo, analisamos a oposição entre duas importantes colocações que são caras para os estudos da mística. A primeira se refere à afirmação de que a linguagem, tal como a concebemos de maneira sistematizada, é incapaz de representar a mística, bem como as experiências místicas vivenciadas pelos indivíduos; enquanto a segunda, eleva a relevância do silêncio não como a ausência de voz, mas como espaço para.

No entanto, não sendo esses os objetos centrais a que se destina a construção do presente trabalho, o que está sendo posto aqui é somente uma breve observação dos aspectos supracitados afim de que possamos chegar com maior segurança ao escopo

desta dissertação que é, no quarto capítulo, o estudo efetivo do texto *Um sopro de vida* sob o viés de uma análise centrada na mística.

Assim, chegamos enfim à análise de *Um sopro de vida*, texto denso, escrito em uma estrutura pouco habitual se comparado a romances tradicionais, experiência que Clarice Lispector já havia feito uso em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), ao “iniciar” o texto com uma vírgula e “conclui-lo” com dois pontos. Há nele profundas reflexões de um narrador, o Autor e a personagem Ângela Pralini, esta criada pelo Autor, este criado, por sua vez, pelo narrador, no caso, a própria escritora Clarice Lispector.

Essas reflexões atingem questões fundamentais relacionadas à existência, “Para que existo? E a resposta é: a fome me justifica” (LISPECTOR, 1999, p. 147), sobre a morte, “A morte fica além da medida do homem. Por isso eu a estranho, à morte” (LISPECTOR, 1999, p. 150), sobre Deus, “Meu Deus, me dê a coragem de viver trezentos e sessenta e cinco dias e noites, todos vazios de Tua presença” (LISPECTOR, 1999, p. 152), entre outras reflexões ainda sobre a dor, o sofrimento e o mal. Esses serão os elos de entrelaçamentos possíveis para que cheguemos à mística propriamente dita, presente no texto em questão.

Diz-nos Kanaan (2003, p. 31), Clarice Lispector elege a palavra escrita como meio privilegiado de comunicação e em seus textos, o tom de procura, de busca constante, uma tentativa de captar o imponderável e o fracasso contínuo dessa ambição que é encontrar a “palavra secreta” serão elementos de constante presença não apenas no *Um sopro de vida*, que servirá, como dito, de base neste trabalho, mas em parte bastante significativa de suas produções.

Pode-se inferir ainda que esta é uma leitura muito singular, pois considera um campo um tanto arenoso para a observação de uma tradição (*corpus*) definida, não sem discordâncias, de mística, porém, indescritivelmente rico e necessário para o desenvolvimento de leituras diferenciadas dos textos literários, principalmente quando tratamos de Clarice Lispector.

Capítulo 1 - A literatura sob o viés filosófico

“A filosofia não começa nada absolutamente: conduzida pela não filosofia, ela vive da substância daquilo que já foi compreendido sem ser refletido; mas se a filosofia não é, quanto às fontes, um começo radical, ela pode sê-lo quanto ao método [...]”

Paul Ricoeur, *O voluntário e o involuntário*

Na sua introdução à teoria da literatura, Terry Eagleton inicia a sua argumentação sustentando-se na premissa de que, para ele, a literatura não existe (EAGLETON, 2006, p. 24). Esta espécie de não-definição nos aponta para um problema bastante curioso quando nos debruçamos sobre um estudo que carece de uma sistematização maior para existir, como este que aqui se faz agora. Ora, se não existe a literatura, no seu sentido tradicional enquanto *objeto*, conseqüentemente a definição de *métodos* específicos de análise está fadada ao fracasso.

Infere-se, então, dentro dessa lógica, que a unidade do objeto de análise, no caso, a literatura, é tão ilusória quanto à unidade do método (EAGLETON, 2006, p. 298). Com isso, o trabalho da crítica literária não possui apenas um encaminhamento específico, mas uma quantidade significativa de métodos no processo de constituição do seu corpo de produções.

É possível, por exemplo, elaborar uma análise que leve em consideração, demasiadamente, a infância do autor, no caso, por exemplo, Clarice Lispector imigrante que, no período entre guerras, é trazida pela família para o Brasil; ou, ainda, preocupar-se primordialmente com o modo com que o texto literário é elaborado a partir das suas estruturas internas específicas que buscam o seu significado através dos seus sistemas de significação mais amplos relacionados com outros instrumentos e códigos da literatura; ou, ainda, tomar como referência as questões ligadas às lutas de classe e à organização econômica da sociedade capitalista para compreender como determinado texto literário faz uso dessas relações na elaboração do seu enredo, por exemplo, a partir de uma análise

que conste, como objeto, essas relações ligadas às questões econômicas em uma novela como *A hora da estrela*.

Esses métodos, como indicou o próprio Eagleton (2006, p. 298), nada têm em comum. São estudos que, caso precisássemos aproximá-los a disciplinas, teriam mais a ver com a História, a Linguística ou a Sociologia, por assim dizer. Logo, a crítica literária, na forma como está sendo aqui exposta, trata-se mais de uma “não-disciplina”, no sentido atribuído por Eagleton (2006).

Não há, assim, uma unidade metodológica específica que sustente a organização dos trabalhos de crítica literária e isso não é, para os teóricos da literatura, nenhum motivo de preocupação. Porém, a ausência dessa unidade pode também acarretar certos problemas. Ao passo que não existe uma exclusividade quanto a uma determinada metodologia, a pluralidade metodológica também é perigosa, visto que certas combinações de diferentes encaminhamentos dificilmente conseguirão manter a coesão necessária ao desenvolvimento do trabalho de pesquisa.

Em outras palavras, querer combinar, em uma análise, procedimentos ligados ao estruturalismo, à fenomenologia e à psicanálise certamente acarretará uma fissura metodológica que tornará o trabalho pouco claro ou sem a devida organização.

Eagleton (2006, p. 299) aponta ainda a existência de certos estudiosos da literatura que fazem uso exclusivamente de “vislumbres e palpites, intuições e percepções súbitas”. Eles preferem, por assim dizer, ler a literatura “diretamente” e, a partir dessa leitura, elaborar as suas análises. Há, para estes, o perigo de, na ausência de uma opção metodológica mais condizente, perderem-se com a presença implícita de valores ideológicos que quase sempre influenciam de maneira direta o desenvolvimento dessa sensibilidade inteligente capaz de aferir as intuições e os palpites que construirão a crítica literária.

Não há, obviamente, como desconectar as relações entre os problemas teóricos e metodológicos com as ideologias das quais esses elementos fazem parte. Eagleton nos diz que os discursos, os sistemas de signo e as práticas significativas de todos os tipos produzem efeitos que condicionam formas de consciência e de inconsciência (EAGLETON, 2006, p. 317).

Consequentemente, a forma como a ideologia conecta todas essas questões relacionadas ao objeto e aos métodos de pesquisa faz com que estes sejam levados em consideração sob um enfoque inteiramente novo. Não se trata, diz Eagleton (2006, p. 317)

de partir de certos problemas teóricos ou metodológicos, mas de começar com o que se quer fazer para daí procurar quais métodos e quais teorias melhor nos ajudam a chegar a este propósito que definimos. Logo,

qualquer método ou teoria que contribua para a meta estratégica da emancipação humana, para a produção de “homens melhores” por meio da transformação socialista da sociedade, é aceitável. Estruturalismo, semiótica, psicanálise, desconstrução, teoria da recepção, e assim por diante: todas essas abordagens, e outras, têm aspectos valiosos que podem ser aproveitados (EAGLETON, 2006, p. 318).

Isto não significa, no entanto, que qualquer teoria ou qualquer método possa ser mobilizado para atender qualquer objetivo pretendido de pesquisa. Nem todos os métodos serão redutíveis a finalidades particulares específicas. É importante que se respeite os limites definidos pelos métodos para que o pluralismo já referido anteriormente mantenha a sua coesão. Cada opção metodológica de pesquisa deve ser orientada de acordo com o que a teoria relacionada àquele método é capaz de atender.

Convém destacar a esse respeito que com a crescente especialização metodológica que, já no século XX atingiu a crítica literária, em parte inclusive pela força de interação do próprio sistema de ensino, sobretudo o universitário, com os estudos literários que nele se incorporaram, a feição da atividade crítica se modificou profundamente em relação ao que ela era até aquele momento, e sobre ela se colocaram exigências inteiramente novas, conforme Carlos Reis (1997, p. 35).

Essa especialização a que se refere o teórico não se limita unicamente à uniformização de determinado método específico. Do contrário, as ramificações de inúmeras possibilidades metodológicas de análise contribuíram para que a crítica passasse a desempenhar um papel fundamentalmente distinto daquele que historicamente lhe foi instituído no que se refere à prática valorativa do texto literário.

É importante ressaltar que as especializações metodológicas do fazer crítico da literatura foram responsáveis, por sua vez, para a própria institucionalização deste campo de produção humana. Ainda segundo Reis (1997, p. 25), quando mencionamos o caráter institucional da literatura, ou quando falamos em instituição literária, estamos desde logo a nos remeter para as práticas e para os sujeitos que asseguram o fenômeno literário, sua feição de estabilidade e de notoriedade pública.

Emerge daí a relevância de que se organizem teorias acerca deste objeto que é a literatura, bem como métodos de crítica e de análise, academias, prêmios e toda dimensão sociocultural que está a ela vinculada.

No que se refere a este primeiro capítulo, queremos demonstrar que o aporte metodológico utilizado na elaboração do presente trabalho sustentou-se na perspectiva filosófica de análise do texto literário, sem limitar esse campo de produção humana ao breviário de ideias filosóficas diluídas a que se referem Wellek e Warren (2003, p. 137). Sob este viés, a verdade filosófica, ou pelo menos o que se concebe como tal, não é o que necessariamente interessa à literatura, posto que o valor de um texto não está no conteúdo filosófico que ela apresenta.

O que nos interessa aqui é, enquanto um estudo de literatura, observarmos as relações entre as ideias filosóficas e a literatura no que concerne a sua constituição na textura da obra de arte. Neste sentido, as ideias passam a ser analisadas sem limitarem-se ao que comumente acontece no âmbito da análise puramente filosófica e passam a ser enxergadas “quando deixam de ser ideias no sentido comum de conceitos e tornam-se símbolos ou mesmo mitos” (NUNES, 1983 p. 156) inseridos no interior do espaço literário.

1.1. Filosofia e literatura: inter cruzamentos

Gostaríamos de começar considerando de início o entrelaçamento existente entre a filosofia e a literatura que, como dito, datam de épocas remotas, sob uma perspectiva metodológica. No entanto, a aproximação no que se refere ao que há em comum entre esses dois domínios tem se evidenciado de maneira bastante acentuada muito recentemente.

Indicar essa possibilidade de análise sob o ponto de vista citado é apresentar, *a priori*, que o estabelecimento dessas relações não foi somente o objeto a que se destina esta pesquisa, mas também o modo pelo qual a presente análise se constituiu – conforme tem sido feito em uma significativa parte da produção dos teóricos e críticos da literatura.

Apontar para essa possibilidade de se fazer uma leitura do texto literário sob a ótica da filosofia não é, certamente, novidade alguma, posto que, se considerarmos uma tradição que gradualmente tem se consolidado nos estudos literários, o olhar sob uma perspectiva filosófica em torno da literatura é um dos caminhos intrínsecos à própria construção do conhecimento.

A partir da crise metafísica, como veremos mais adiante, conforme indicou Benedito Nunes (1983, p. 189), é inerente o conhecimento da literatura, por via do mesmo caminho que levou a reflexão filosófica a encontrar, desde a Fenomenologia, a presença da linguagem enlaçada às próprias coisas, ou seja, a presença originária das coisas na experiência que tornou a literatura objeto de conhecimento filosófico já que esta não deixa de ser a forma de representação das coisas através de uma forma do domínio simbólico.

Dessa maneira, ao indicar a reflexão filosófica referente à leitura do texto literário, Benedito Nunes salienta que analisar filosoficamente é colocar o objeto estudado “sob a multiplicidade de nexos que o sustentam” (NUNES, 1983, p. 192). O teórico evidencia ainda que o estudo proposto a partir desse modelo de análise faz uso de uma abordagem interdisciplinar, já que a metodologia não se reduz somente aos pressupostos limitados a uma única área do conhecimento – tem-se, conforme é possível inferir, o uso das perspectivas de leitura de duas áreas distintas (no caso, a literatura e a filosofia), sem que isso limite o texto literário à mera representação das ideias filosóficas, no sentido do que já dizia anteriormente Wellek e Warren (2003, p. 137).

Ao considerar essa capacidade que a filosofia, assim como outras áreas do conhecimento, tem de adentrar em outros espaços, no caso aqui especificamente o da literatura, para uma abordagem de uma obra literária sob esse enfoque, segundo ainda Benedito Nunes, é necessário que consideremos alguns pontos de reflexão para que assim seja possível colocar o objeto de análise, no caso o texto literário, sob a multiplicidade de nexos que o sustentam (NUNES, 1983, p. 192).

O teórico ressalta ainda que em uma análise dessa natureza, com enfoque interdisciplinar, cujo ângulo de análise depende da capacidade de abertura das disciplinas aqui evidenciadas, podemos considerar inúmeras conexões possíveis, não nos limitando somente a tratar de um *isto* que desconsidera completamente a existência e a relevância de um *aquilo*.

Ora, isso não significa que esta abordagem seja propriamente totalizadora, tendo em vista a impossibilidade de se estabelecer um estudo que possua esta capacidade, e é exatamente por este motivo que Benedito Nunes insere alguns pontos de incidência da reflexão filosófica acerca de uma obra literária, considerada como uma forma. São elas:

- a) a linguagem;
- b) as conexões da obra com as linhas de pensamento *histórico-filosófico*;

c) a *instância de questionamento* que a *forma* representa em função das ideias que são problemas *do* e *para* o pensamento (NUNES, 1983, p. 192).

O primeiro desses pontos, a *linguagem*, aspecto mais sistematicamente estudado na literatura, que nos concede a possibilidade de observarmos os recursos poéticos e retóricos dos quais a obra faz uso para atingir o seu poder verbal.

O segundo ponto de incidência para o exame filosófico a que se propõe o referido teórico brasileiro refere-se às *conexões da obra literária com as linhas do pensamento histórico-filosófico*. Assim, por mais que desconsideremos as articulações metafóricas elaboradas a partir do espaço social, histórico e humano, a narração é elaborada a partir de uma reflexividade, desprendida da linguagem filosófica, que emerge através das sentenças que compõem todo o tecido narrativo.

O terceiro, por fim, a *instância de questionamento*, ou seja, um problema que passa a ser representado pelas ideias expostas ao longo do texto literário não somente de maneira extrínseca, como um problema filosófico exterior, mas do contrário, intrinsecamente prenunciado ao longo da construção do texto literário, por mais que ele não se formule sistematicamente.

Convém destacar que o aparecimento dessa forma de se analisar o texto literário sob uma perspectiva filosófica diferente dos moldes clássicos que separaram, durante séculos, esses dois campos hierarquicamente, só foi possível mediante, conforme será apresentado posteriormente, o deslocamento da noção de verdade que, não mais limitado ao âmbito do que fosse elaborado racionalmente através de um conhecimento científico, passou a fazer uso também da compreensão e do modo como o ser humano interpreta a sua realidade sem limitar-se ao uso da razão.

Em outros termos, a literatura e a filosofia passam a avizinhar-se consideravelmente a partir dessas profundas mudanças no modo como ambas as áreas eram classificadas.

Com isso, o próprio Benedito Nunes (2011, p. 9) aponta, também, para a possibilidade de se estabelecer três diferentes relações entre a filosofia e a poesia – poesia, no caso, entendida como o elemento imaterial da arte literária.

Referimo-nos ao elemento imaterial quando a poesia, neste sentido, está adequada à subjetividade, diferente, portanto, das demais manifestações literárias como o poema e a prosa, que se situam no campo material, estético e estilístico. Sendo estes dois campos muito vastos – muitas vezes confundidos –, e a poesia uma manifestação que transcende

as barreiras da literatura, incidindo, inclusive, sob as demais artes, referimo-nos a ela, aqui, pois, em seu aspecto criativo e essencial à produção literária (CARLINI, 2011).

São elas as relações estabelecidas por Benedito Nunes:

- a) *disciplinar*;
- b) *supradisciplinar* ou *extradisciplinar*;
- c) *transacional*.

A primeira delas considera tanto a poesia como a própria filosofia áreas distintas, que mantêm cada qual a sua natureza específica, cabendo à filosofia empenhar-se para conceituar a poesia, determinar-lhe a essência, posto que ela é um objeto de investigação que como qualquer outro recai em seu âmbito reflexivo. Evidencia-se que, nessa primeira relação, a poesia é considerada inferior dada a necessidade de que a filosofia a explique e compreenda por meio do seu saber conceptual.

Ao desvincularmos essa relação disciplinar que é, por sua vez, também hierárquica, conforme aponta Benedito Nunes, passamos para uma incorporação desses dois campos, que originam assim a relação *supradisciplinar* ou *extradisciplinar*.

Nesse modelo, o campo filosófico é inter cruzado ao campo poético de modo que as antigas barreiras disciplinares até então intransponíveis deixam de existir. Esse inter cruzamento, no entanto, não se dá apenas em relação ao que há em comum entre os dois campos supracitados, mas do contrário, forma-se também baseado em uma tensão que é resultado dos antagonismos e das oposições que há no âmago desses domínios discursivos.

A noção desse espaço híbrido entre a poesia e a literatura dá origem à terceira relação, *transacional*, que é, por sua vez, estabelecida a partir do movimento de ir e vir de uma área para outra. Neste sentido, tanto a filosofia quanto a poesia, de acordo com Benedito Nunes, mantêm as suas identidades separadas, cada qual dentro da sua forma, sem que haja, porém, qualquer hierarquização ligada à superioridade de uma em detrimento da outra.

Assim, “a filosofia não deixa de ser filosofia tornando-se poética, nem a poesia deixa de ser poesia tornando-se filosófica. Uma polariza a outra sem assimilação transformadora” (NUNES, 2011, p. 14).

Por fim, independentemente do enviesamento metodológico a ser escolhido pelo estudioso, não há como desconsiderarmos que a teoria literária pura, conforme indicou

Eagleton (2006, p.294), e, conseqüentemente, também a crítica, jamais se desvinculam do seu aporte ideológico e dos encaminhamentos históricos e políticos dos quais elas são frutos diretos.

Neste sentido, compreendendo o significado de “político”, segundo a ótica do mesmo teórico, como a maneira pela qual organizamos a nossa vida social conjuntamente, bem como as relações de poder vão se estabelecendo. Tratar de literatura, na contemporaneidade, é também, inevitavelmente, parte da história política e ideológica de nosso tempo.

Ainda que se tente fugir dessas ideologias modernas, Eagleton (2006, p. 297) argumenta que a teoria literária acaba por elaborar traços de cumplicidade até mesmo inconscientes com essas ideologias, traindo assim o seu elitismo, o seu sexismo ou o seu individualismo por meio de uma linguagem fundamentalmente estética e apolítica, por assim dizer.

Esse individualismo possessivo que supõe estar, no centro do mundo, o ser humano solitário debruçado sobre o livro não deixa também de ser um reflexo dos “valores de um sistema político que subordina a socialidade da vida humana à solitária empresa individual” (EAGLETON, 2006, p. 297). Todos esses valores, conseqüentemente, influenciarão de modo direto tanto os métodos de investigação como os próprios objetivos específicos a que se destina a pesquisa.

Capítulo 2 - As relações históricas entre a literatura e a filosofia

*“Cantar e pensar são os dois troncos
vizinhos do ato poético”
Martin Heidegger*

As relações entre a literatura e a filosofia datam de tempos remotos, antes mesmo dessas duas áreas organizarem-se sistematicamente como formas de representação do mundo. Essas relações, no entanto, nem sempre foram estabelecidas levando-se em consideração o que, nas áreas supracitadas, há em comum, mas, do contrário, foram elas construídas primeiramente a partir dos elementos que as distinguem.

Notamos, por exemplo, em *A República*, de Platão, como a filosofia se afirma enquanto discurso privilegiado, tendo em vista que ela se fundamenta naquilo que se concebe como verdadeiramente real, ao passo que a poesia – ou o que chamamos hoje de literatura – subordina-se à filosofia mediante a utilização de discursos considerados não-verdadeiros para sua composição (PLATÃO, 2000, p. 64).

Neste sentido, a concepção platônica que diferenciava o discurso filosófico do discurso literário foi a base para a formação de uma perspectiva que historicamente condensou-se de maneira profunda, enraizando-se na tradição ocidental. Por longos séculos, esta perspectiva tratou a filosofia como a maior responsável pela apreensão da realidade, enquanto a literatura estava limitada ao âmbito da ficção. Daí a suposta superioridade, como dito, do discurso filosófico, visto que este forneceria “as bases do conhecimento superior, que completaria, determinando a verdade pela ideia (*orthotes*), a conformação metafísica da filosofia – depois ciência (*episteme*) das primeiras causas e dos primeiros princípios, para Aristóteles” (NUNES, 1983, p. 188, grifo do autor).

A República nos atenta ainda para a necessidade de que este discurso literário esteja radicalmente subordinado aos governantes, e consequentemente ao discurso filosófico, posto que as fábulas inventadas pelos autores poderiam causar efeitos positivos ou negativos na formação da sociedade, daí a necessidade de que se escolhessem apenas aquelas que atendessem às demandas de organização e coesão da coletividade, descartando as outras que não causassem semelhante efeito mediante a maneira “errada” que algum poeta delineasse o modo de ser dos deuses ou dos heróis.

O texto de Platão acusa, assim, a poesia de afastar o ser humano da verdade, visto que ela está fundamentada em uma atividade mimética, ou seja, limitada à imitação da realidade, e por isso, voltada às imagens que nos são inventivas, enganosas e, por consequência, inferiores. Diz o filósofo:

Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. Era a razão que a isso nos impedia. Acrescentamos ainda, para ela não nos acusar de uma tal ou qual dureza e rusticidade, que é antiga a diferença entre a filosofia e a poesia. Realmente, lá temos a “cadela a ganir ao dono” e a “que ladra” e o “homem superior a proferir palavras vãs”, e o “bando de cabeças magistras” e os “que pensam sutilmente”, como afinal “vivem na penúria” e mil outras provas da antiguidade do antagonismo entre elas. Mesmo assim, diga-se que, se a poesia imitativa voltada para o prazer tiver argumentos para provar que deve estar presente numa sociedade bem governada, a receberemos com gosto, pois temos consciência do encantamento que sobre nós exerce; mas seria impiedade trair o que julgamos ser verdadeiro (PLATÃO, 2000, p. 306).

Sabemos que parte significativa do discurso literário surgiu por meio das narrativas míticas que respondiam, àquela altura, a curiosidade dos homens e das mulheres acerca dos fenômenos que os cercavam. Porém, a partir do momento em que o ser humano deixa de lado a construção imaginária de explicação da realidade, e passa a apropriar-se daquilo que esteja fundamentado no que poderia ser considerada uma razão filosófica, a maneira como serão respondidas as nossas perguntas transforma-se consideravelmente. Daí a relação de diferença que o campo da literatura e o campo da filosofia estabelecem entre si, conforme dito anteriormente, já que à literatura reservam-se as construções imaginativas voltadas para a estética, enquanto à filosofia estariam voltadas as reflexões e o uso do pensamento para atingir a verdade.

Ainda assim, conforme apontam alguns críticos, por mais que Platão indique essa crítica à literatura, semeando uma das principais cisões que marcarão o desenvolvimento desses dois domínios, não há como deixar de notar que ele acaba por ratificar o próprio poder da literatura, visto que a maior parte do domínio filosófico por ele elaborado se deu através da representação de diálogos, neste sentido, através de uma forma literária (CARVALHO, 2013, p. 19).

O segundo grande teórico que irá preocupar-se com este problema relacionado aos elos de ligação, ou mesmo de distanciamento, entre a literatura e a filosofia será Aristóteles. Discípulo de Platão, Aristóteles refutou o conceito ontológico do mestre e

criou uma concepção estética para a arte, segundo a qual a imitação não se limita mais ao mundo exterior, mas se sustenta pelo critério de verossimilhança e fornece a representação como uma possibilidade, no plano fictício, sem qualquer compromisso de traduzir a realidade empírica (ARAÚJO, 2011). Essa elevação do discurso poético se deu, em Aristóteles, quando este fundamentou o conceito de *mimesis*¹ e afastou o literário da história, aproximando-o consequentemente da filosofia.

De acordo com essa lógica aristotélica, a função do poeta não é necessariamente registrar o que ocorreu, dado que esse é por excelência o domínio discursivo da história, mas registrar o que poderia, porventura, ter ocorrido. Sob este prisma, a poesia ao tratar do que poderia ter ocorrido faz uso de uma lógica universal, ao passo que a história, limitando-se aos acontecimentos, restringe-se ao que é particular. Daí a superioridade da literatura em relação à história e, por conseguinte, a sua aproximação com a filosofia. Diz Aristóteles:

Pois não diferem o historiador e o poeta por fazer uso, ou não, da metrificacão (seria o caso de metrifcar os relatos de Heródoto; nem por isso deixariam de ser, com ou sem metro, algum tipo de história) mas diferem por isto, por dizer, um, o que aconteceu, outro, o que poderia acontecer. Por isso a poesia é mais filosófica e mais virtuosa que a história (ARISTÓTELES *apud* GAZONI, 2006, p. 67).

Evidencia-se, conforme aponta o comentarista e tradutor da *Poética* para o português Fernando Maciel Gazoni (2006, p. 67), a importância do trecho supracitado dado o estatuto que a poesia conquista frente à história. Sob este prisma, o universal na poesia aparece na medida em que se articula de acordo com o provável, o necessário, o que, no mais das vezes ou sempre, acontece, opondo-se consequentemente ao mosaico desarticulado, particular e local da história.

Com o advento da modernidade, a partir de uma série de transformações que atingiram não apenas o modo como a sociedade ocidental organizou-se, assim como

¹ Por *Mimesis* ou *representação*, compreende-se como um “termo afetado por uma certa polissemia, em parte suscitada pela sua vasta projeção no campo dos estudos literários, a *representação* remonta, enquanto conceito a definir, às reflexões platônicas e aristotélicas sobre os procedimentos imitativos adotados pelos discursos de índole estético-verbal. Como pode ler-se n’*A República*, ‘em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, [...] que é a tragédia e a comédia; outra de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros’ (Platão, 1983; 118); e em Aristóteles, a referência à *mimesis* como *imitação* exige a distinção entre um modo de *representação dramática* (p. ex., na tragédia) e um modo de *representação narrativa* (p. ex., na epopeia) (cf. *Poética*, 1449b, 1450a, 1462a e b)” (REIS & LOPES, 1988, pp. 87-88).

também a sua maneira de pensar através do refinamento de suas concepções, a superioridade relativa da filosofia se mantém ainda em relação à literatura, bem como às artes de uma maneira geral, relativa posto que a própria filosofia é quem a alardeia.

2.1. A modernidade e a objetividade da razão

Uma das figuras mais importantes desse momento é, sem dúvidas, o filósofo francês René Descartes, concebido inclusive por alguns como o pai da ciência moderna. Em linhas gerais, há na ótica cartesiana o postulado de duas substâncias distintas que comporiam tudo o que existe: a substância espacial, no caso a matéria (*res extensa*), e a substância pensante (*res cogitans*), ou seja, a mente.

Sob este prisma, tudo o que há de material no universo, para ser melhor compreendido, deveria ser reduzido aos seus elementos mínimos, ao passo que, em relação à mente, o ser humano individualizado seria constituído por sua capacidade de pensar conscientemente fazendo uso da razão na busca da verdade dentro da ciência. Este seria o princípio norteador e o centro de todo o conhecimento base para a constituição do discurso filosófico na modernidade. Assegura Descartes:

Imediatamente notei que, enquanto queria assim pensar que tudo fosse falso, era preciso necessariamente que eu que o pensava fosse alguma coisa; e notando que esta verdade, *penso, logo sou*, era tão firme e tão segura, que todas as mais extravagantes suposições dos cétricos não eram capazes de abalá-la, julguei que podia aceitá-la sem escrúpulos como o primeiro princípio da filosofia que buscava (DESCARTES, 2012, p. 31, grifo do autor).

O próprio Iluminismo foi amplamente influenciado pela superioridade do pensamento racional a fim de atingir o que há de verdadeiramente real no universo, e foi por isso que o discurso filosófico embebido por esta racionalidade pura se sobrepôs às demais formas de representação da realidade, como é o caso da poesia – neste momento da história concebida enquanto literatura.

Para Hegel, porém, essa distinção entre o discurso filosófico e o discurso poético apresentará grandes dificuldades, posto que o fato de não estar inserido no âmbito da filosofia não faz do poético um discurso mentiroso como definia, anteriormente, a concepção platônica. “No conjunto das formas pelas quais, à montante dos períodos históricos, o Espírito se realiza a caminho da autoconsciência filosófica, de que a

Enciclopédia seria a completa explicitação, a poesia, síntese superadora, é a mais espiritual de todas as artes” (NUNES, 1983, p. 189).

No entanto, por mais que Hegel desconstruísse a antiga relação de oposição entre a filosofia e a poesia, no momento em que o excesso de subjetividade romântica aliava-se à prosificação do mundo, condenando a arte a tornar-se uma reflexão estética do passado, apenas a filosofia seria capaz de estabelecer as conexões com a realidade de maneira racional. Ainda assim, mediante os pressupostos indicados por Hegel, Benedito Nunes infere que:

Era então de uma outra maneira que se ultimava a discriminação metafísica da literatura iniciada com o platonismo, que firmou o regime das relações entre literatura e filosofia. Dentro do sistema hegeliano, a poesia deixava de ser, como para Platão, um *discurso mentiroso não-filosófico* para revestir-se do estranho aspecto de um *discurso não-filosófico mas verdadeiro* (NUNES, 1983, p. 189, grifos do autor).

Segundo Hegel, é a mais espiritual de todas as artes e, por este motivo, ao fazer uso da palavra, a poesia, e no caso estendendo-se a partir de um olhar mais amplo, também a literatura, que já é parte integrante do espírito, dá plena concreção aos interesses espirituais. Quando, por razões epistemológicas, caracteriza-se como mentiroso um discurso, dada a sua incompatibilidade com um certo modelo arbitrariamente imposto, é preciso conceber que outras possibilidades discursivas também podem existir – para além do discurso filosófico tal como ele se estruturou ao longo de uma tradição.

Essa concepção hegeliana manteve ainda assim a superioridade da filosofia em relação à poesia, tendo em vista a necessidade de que o conhecimento filosófico fosse o mote necessário para uma compreensão mais assegurada do discurso poético, já que para Hegel somente a filosofia seria capaz de estabelecer as conexões e construir um conhecimento racional acerca da realidade.

A crise no ciclo da metafísica ampliou-se, de maneira vultosa, a partir da publicação de textos importantes como a *Crítica da Razão Pura* (1781) e a *Fundamentação da Metafísica dos Costumes* (1785), de Immanuel Kant, tendo em vista que este foi consideravelmente determinante ao afirmar a necessidade de que se estabeleçam princípios diferentes da razão para o bom funcionamento da sociedade. Sob esta ótica, somente o uso técnico da razão não é capaz de levar o ser humano à felicidade

e, por conta disso, seria necessário levar em consideração princípios subjetivos, como é o caso por exemplo do talento ou da saúde.

Com isso, essa nova concepção mensurada não somente por Kant, mas também por outros importantes filósofos como é o caso por exemplo de David Hume, estabelecerá uma maneira inteiramente diferente de tratarmos aquilo que estava limitado ao uso restrito da razão, tendo em vista que mesmo os elementos fisicamente palpáveis, base para a constituição de um conhecimento supostamente racional, só assim o são porque através dos nossos sentidos é possível entrar em contato com eles. Logo, a partir do momento que as nossas percepções, nossas sensações e impressões não são capazes de assegurar, no processo de construção do conhecimento, o uso da racionalidade tal como ela se constitui na forma que é colocada, todos os conceitos que elaboramos perpassam o âmbito da subjetividade.

Inicia-se a partir daí a desconstrução do antigo antagonismo platônico que residia entre a poesia e a filosofia, posto que não se trata mais de considerar um discurso verdadeiro em relação a outro dito falso, mas analisar a possibilidade de se enxergar em um discurso que não se limita à conjuntura filosófica o que nele há também de verdadeiro. Aquele modelo hegeliano é, em síntese, outro modo de discriminar as relações metafísicas possíveis de serem estabelecidas entre a filosofia e a literatura. O binarismo a que muitos se debruçaram ao longo de uma tradição iniciada por Platão passa a não mais dar conta dessa nova perspectiva e, por isso, com o chamado ciclo da metafísica em crise, as relações entre o conhecimento filosófico e os demais campos das ciências humanas passam a se configurar de uma maneira inteiramente diferenciada daquela estabelecida até então.

2.2. Os primórdios da pós-modernidade² e a dissolução dos limites entre o razão e criação

Em *O Livro do Filósofo*, livro incompleto construído a partir de passagens escritas entre 1872 e 1875 com a exposição das relações entre a filosofia, a arte, a ciência e a civilização, F. Nietzsche escreve: “A ‘coisa em si’ (seria justamente a verdade pura sem desdobramentos), mesmo para aquele que aperfeiçoa a língua, é completamente inapreensível e não vale os esforços que exigiria. Designa somente as relações das coisas com os homens e vale-se, para sua expressão, das mais ousadas metáforas” (NIETZSCHE, 1987, p. 67). Essa afirmação parece apontar para o agravamento de uma crise metafísica, primeiramente posta globalmente em questão por Kant, na *Crítica da Razão Pura*; em especial no que se refere às relações entre a filosofia e a verdade. Diz Nietzsche:

O que é uma palavra. A representação sonora de uma excitação nervosa. Porém, de uma excitação nervosa inferir uma causa exterior a nós já é o resultado de uma aplicação falsa e injustificada do princípio da razão. Como teríamos este direito, se a verdade tivesse sido a única determinante da gênese da linguagem e do ponto de vista da certeza das designações, como teríamos então o direito de dizer: a pedra é dura: como se “dura” fosse conhecido por nós de outra maneira e não apenas como uma excitação totalmente subjetiva. Nós classificamos as coisas de acordo com gêneros, designamos o arbusto como masculino, a planta como feminino: que transposições arbitrárias! Como nos distanciamos em rápido voo do cânone da certeza! Falamos de uma “serpente”: a designação não atinge mais que o movimento sinuoso e poderia então convir até ao verme. Que delimitações arbitrárias! Que preferências parciais tanto em relação a esta propriedade de uma coisa quanto a outra! Comparadas entre si as diferentes línguas mostram que pelas palavras não se pode chegar jamais à verdade, nem a uma expressão adequada (NIETZSCHE, 1987, p. 68).

Em primeiro lugar, ao apresentar conceitualmente o significado da palavra, Nietzsche nos indica a insustentabilidade no modo como o princípio da racionalidade é aplicado à maneira como observamos o que está à nossa volta. Estamos mergulhados

² Utilizamos a expressão pós-modernidade para situar um tipo de reflexão que se institui, historicamente, como crítica do modelo de racionalidade típica dos séculos XVII e XVIII. Esta concepção baseou-se no mapeamento das mudanças conceituais através das quais o sujeito do Iluminismo, visto como aquele que possui uma identidade fixa e estável passa a ser descentrado, resultando em identidades abertas, descentradas, contraditórias, inacabadas e fragmentadas do sujeito pós-moderno, segundo Hall (2014). O descentramento proposto pelo teórico cultural citado aponta para a “morte” do sujeito moderno a partir do desenvolvimento do pensamento de teóricos, como é o caso de Marx, Freud, Lacan, Foucault, bem como a força empenhada pelos movimentos feministas para que mudanças mais radicais ocorressem na sociedade.

profundamente em um oceano de ilusões e devaneios, enquanto nossos olhos, para ele, resvalam apenas pela superfície das coisas onde é possível observarmos ao menos algumas “formas”, o que não nos dá nenhuma seguridade de uma condução à verdade. Isso nos diz que a gênese da linguagem da qual fazemos uso tem sua constituição formada a partir de princípios subjetivos de compreensão, que por sua vez são incapazes, segundo a ótica do autor, de estabelecer seguramente um vínculo com o que está de fato posto no mundo real. Ora, ao afirmar que a pedra é “dura”, o estabelecimento racional a que se refere o adjetivo “duro” parece-nos inerente quando, de fato, nada mais é que uma escolha arbitrária e fundamentalmente subjetiva feita pelo próprio ser humano para aquilo que ele acredita, no interior de sua ótica, que seja “duro”.

Com isso, o discurso fundamentado na busca pela verdade passa a ser apontado, ele mesmo, como sendo também um discurso inserido no âmbito da literatura, ou seja, daquilo que é uma representação da realidade. Não há como dissociar uma coisa da outra porque aquilo que é construído, fazendo-se uso de um sistema linguístico de elaboração discursiva, tanto do ponto de vista filosófico quanto do ponto de vista literário pouco se difere.

Logo, o discurso filosófico até então concebido como sendo aquele embebido de verdade, e por isso considerado mais privilegiado e base de um conhecimento superior, sofre um certo abalo, pois aproxima-se de maneira nunca antes vista dos discursos chamados até então de “mentirosos”. Essa aproximação se dá por conta da impossibilidade das palavras, no modo como a concebemos, não poderem jamais chegar à “coisa em si”, ou seja, à verdade pura e sem aberturas, ainda que por séculos o ser humano tenha sustentado as suas certezas desconsiderando esse desdobramento da metafísica.

Nietzsche questiona o conceito de verdade que durante tanto tempo foi o atributo básico para a formação do discurso filosófico. Ele nos oferece uma possibilidade outra de pensarmos de modo mais aprofundado a maneira como esse conceito foi construído e como ele atendeu certo instinto que o próprio ser humano alimentou: “as verdades são ilusões cuja origem está esquecida, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, moedas nas quais se apagou a impressão e que desde agora não são mais consideradas como moedas de valor, mas como metal” (NIETZSCHE, 1987, p. 69).

Quais seriam as consequências do que está posto pelo autor neste sentido? Nietzsche infere a necessidade de jamais tomarmos como absoluto todo aquele

conhecimento que nos é dado de maneira acabada, toda uma gama de metáforas jamais questionáveis e, por isso, assim, classificadas como verdade. Podemos imaginar, por exemplo, que aquilo que caracterizamos como “duro” em relação à pedra possui como eixo norteador a existência de uma estrutura extrínseca que manteria no seu interior o conceito de “duro” ou “mole”. Ora, essa relação com o que lhe é externo não existe porque o próprio ser humano é o responsável pela atribuição do conceito àquilo que está no seu entorno. Por este motivo, a superioridade da filosofia, atribuída pelos próprios filósofos, também não pode ser verdadeira.

Porém, esses conceitos atribuídos arbitrariamente não são capazes de atender de maneira plena o que seja efetivamente uma “pedra dura” e, por isso, para que ele possa ao menos saciar o seu instinto de verdade, o conceito dado abandona certas características individuais que diferenciam essa “pedra dura” das outras e nos faz acreditar que exista uma natureza, ou uma espécie de forma original, a partir da qual todas as “pedras duras” seriam tecidas, elaboradas e construídas, a ponto de que nenhuma delas, por mais que apresentassem certas diferenças, jamais fugisse dessa representação original.

Nesse sentido, podemos considerar que aquilo que dizemos ser “azul” ou “quente” nada mais é que uma representação da realidade tal como ela nos é apresentada, o que não significa necessariamente que ela esteja de comum acordo com o que verdadeiramente está posto no mundo real. A partir desses exemplos, fazendo uso agora das palavras de Nietzsche, é possível inferir que “acreditamos saber algo das coisas em si mesmas quando falamos de árvores, de cores, de neve e de flores e entretanto não possuímos nada mais que metáfora das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades originais” (NIETZSCHE, 1987, p. 68).

Assim, ao desconsiderar esse caráter da verdade enquanto uma construção de metáforas historicamente ornamentadas, baseando-se ainda no antigo enviesamento platônico, o ser humano desconsidera que chegar à verdade, ou mesmo atingi-la por meio de um discurso, é primeiro mentir de acordo com certas convenções que são socialmente estabelecidas.

Essa mentira sustentada por uma estrutura designada inconscientemente, cujo enraizamento se dá por meio de costumes que atravessam um largo espaço temporal, faz-nos acreditar que estamos, através dos discursos que construímos, atingindo efetivamente o que é real, as formas e os conceitos que estão postos aí pela natureza, quando, no

entanto, para Nietzsche, contrária a essa lógica, não há nenhuma forma e nenhum conceito estabelecido pela natureza.

Sobre essa concepção nietzschiana escreve Nunes:

Mas a verdade, assim ondulante e arrebatada, não é menos um conduto do erro, da mentira. Os poetas mentem muito, também afirmava Nietzsche. Mentem e se comportam como loucos, o instinto estético, que é vital, os empurra contra a verdade objetiva e o normal da virtude satisfeita. Necessita-se da loucura e da mentira para viver. Mas a metafísica e a religião mentem como detentoras de uma verdade que não possuem. A mentira leal e, portanto, verdadeira, é a mentira da arte, como afirmação trágica. Fernando Pessoa, que frequentou Nietzsche, e para quem a filosofia constituía uma espécie de literatura, com a particularidade de poder “figurar mundos impossíveis” e mundos possíveis, todos igualmente verdadeiros e reais, não poderia senão concordar com esse enarançado e movente jogo de linguagem. Pois que, para Fernando Pessoa, mirando-se no seu espelho nietzschiano, o verdadeiro recalca poderosa vontade de fingir. Fingir é conhecer-se, dizia ele (NUNES, 2011, p. 14).

Logo, a culminância dessa crise no campo filosófico se deu através do deslocamento da verdade como eixo norteador da construção de um determinado discurso, apontando para a possibilidade de que além do discurso científico, puramente racional, outros discursos também sejam levados em consideração – como é o caso, por exemplo, do discurso poético –, de modo que nestes também a verdade possa estar sendo representada a partir de uma linguagem diferenciada das demais.

O discurso poético, nessa lógica, mente, tal como preconizava o fingimento de Fernando Pessoa. Porém, há de se considerar que também os discursos religiosos ou mesmo os metafísicos são arbitrários, posto que ambos não passam de representações da realidade construídas a partir do uso dos nossos sentidos, não há correspondência entre as palavras e a natureza das coisas. Logo, a literatura e a própria filosofia avizinham-se por figurarem mundos possíveis ou impossíveis, no entanto, igualmente verdadeiros.

No século XX, por sua vez, é notável que a literatura e a filosofia passam a não mais delimitar hierarquicamente as desigualdades dos seus domínios discursivos já que, conforme observa Carvalho, encontramos inúmeras formas de apresentação textual que não apresentam necessariamente um método crítico e uma sistematicidade, como diários, autobiografias, diálogos, aforismos, confissões, fragmentos e cartas (CARVALHO, 2013, p. 21); ao passo que, conforme indica a mesma autora, também a lógica contrária é perceptível quando, na filosofia pós-nietzschiana, nomes como Maurice Blanchot, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, entre outros, fazem uso, muitas vezes, nas suas

acepções, do diálogo com poetas e com romancistas afim de potencializarem os efeitos dos seus discursos.

Evidencia-se, nesse interim, que a literatura passa também a ser um espaço de reflexão filosófica, visto que inúmeros escritores constituíram uma teia de produção situada entre a tênue e complexa zona fronteira da literatura com a filosofia.

Sobre esta íntima relação que se condensa ainda mais a partir do último século, faz-se necessário considerarmos também o pensamento de Martin Heidegger que, ao refletir acerca da concepção platônica que distinguia hierarquicamente o lugar da poesia e da filosofia na sua *pólis*, constatou que, de maneira contrária a essa tradição, a poesia jamais pode ser considerada como um discurso inferior, destituído de verdade, já que é justamente ela que, estando a serviço, de modo distinto e privilegiado, da linguagem, possibilita a aproximação do ser humano da verdade.

“Cantar e pensar (*singen und denken*) são os dois troncos vizinhos do ato poético (*sind die nachbarlichen Stämme des Dichtens*) ” (HEIDEGGER, 1954b, p. 25 *apud* NUNES, 2000, p. 126). Neste sentido, ratifica-se que é também o filósofo responsável por nos fazer pensar a poesia – no sentido que lhe é atribuído por Benedito Nunes, no que se refere ao elemento imaterial quando a poesia, neste sentido, está adequada à subjetividade – e a filosofia como dois domínios discursivos que caminham, de maneira clara, lado a lado.

Convém destacar que o teórico e crítico brasileiro Benedito Nunes é um dos mais importantes nomes a aproximar esses dois campos de produção humana que são a literatura e a filosofia. Isso é possível de ser percebido não somente nos seus estudos acerca de Heidegger e a poesia, mas também nas leituras filosóficas que ele fez de alguns dos principais textos de Clarice Lispector ainda nos anos de 1970. Curiosamente, ao entrevistá-lo, Clarice Lispector (1998d, p.170) declarou que Benedito Nunes foi mais artista que crítico e, por isso, em seu ensaio, o teórico se viveu e viveu a própria escritora. Não a elogiou, só a interpretou profundamente.

Obviamente, não podemos considerar que essa cisão entre a literatura e a filosofia tenha se extinguido por completo do pensamento crítico tendo em vista que, mesmo no século XX, há autores que defendem ainda que a relação entre a poesia e a literatura deve manter, sim, certo distanciamento, tal como o “casamento em camas separadas” a que se refere Italo Calvino (1993 *apud* CARVALHO, 2013, p. 24). Calvino defende que as

relações entre a poesia e a filosofia eram permeadas por lutas, guerras e oposições ainda que existissem, sim, elementos que as unissem.

Sob esta lógica, passível de ser observada quando analisamos certos posicionamentos, a literatura seria somente uma maneira de enfeitar os conteúdos filosóficos, o que em síntese reduziria a própria seriedade com a qual a literatura é também considerada uma enunciadora de verdades.

Essa mesma ideia pode ser observada por meio da leitura que faz Maria Herreira de Lima, ao defender que

para Ítalo Calvino a filosofia e a literatura são aguerridos adversários, porque nos diz: os olhos dos filósofos veem através das opacidades do mundo, suprimindo sua materialidade, reduzindo a variedade existente a uma teia de relações entre ideais gerais, fixando regras para um número infinito de fichas no tablado até tentar esgotar as combinações que bem podiam ser infinitas.

Mas então entram os escritores e substituem as fichas e o tablado abstrato por jogadores de xadrez: reis e rainhas com castelos, todos com um nome, uma forma particular e uma série de atributos próprios a sua condição, real, equina, ou eclesiástica (LIMA *apud* SOUZA, 2009, p. 11).

Ou seja, o que está aí exposta é a preocupação com a distinção reducionista que considera o filósofo um produtor de conteúdo e o escritor de texto literário um “embelezador” deste conteúdo. Como também indicou Souza (2009, p. 10), o filósofo estaria, dentro desta lógica, para o conteúdo e o escritor para a forma.

Milan Kundera, ainda de acordo com o mesmo teórico, também se manifesta de maneira reticente quanto às aproximações entre a literatura e a filosofia dado o seu receio de que a literatura se limite a um veículo de manifestação das ideias filosóficas. Em todo caso, conclui Souza (2009, p. 12), defender a “pureza” dessas duas formas de saberes, isto é, a literatura e a filosofia, é, na verdade, obstruir as vias normais por onde passam os fluxos do pensamento que não se preocupa com a pureza ou impureza da forma, mas simplesmente com o poder passar e manter viva a força que assegura a sua possibilidade de ir e vir como passagem que não se deixa reter nas vias pelas quais passa.

Dessa maneira, é bastante aceitável que as relações estabelecidas entre esses dois campos não se limitem apenas, como dito, no que neles há em comum; do contrário, há também distinções que são características de cada uma dessas formas, distinções estas, no entanto, não totalmente estanques, mas autônomas o suficiente para que certas características que envolvem esses dois campos de produção possam ser preservadas.

Assim, a teoria será capaz de distinguir, a partir dessas características, a que campo de produção humana determinado texto está inserido, se na literatura, na filosofia ou em ambos.

Logo, a pluralidade de discursos, visível por meio da análise das possibilidades supracitadas, mostra-nos exatamente a necessidade de que continuemos estudando e ofertando a atenção necessária para essa questão relativa às aproximações ou mesmo os distanciamentos entre a literatura e a filosofia – questão essa tão pertinente para o aprimoramento dos estudos literários e filosóficos.

Capítulo 3 – A mística e a linguagem

“O indizível é o místico”.
Benedito Nunes

Um dos momentos decisivos para que a filosofia, tal como ela se configurou especialmente a partir da modernidade enquanto uma representação absoluta e racional da verdade, desse o importante passo no estreitamento das relações com a mística foi justamente as aproximações cada vez maiores entre esse campo do conhecimento com a literatura. Segundo G. Bataille, um dos aspectos importantes da mística consiste no fato de que, ao contrário do que ocorre com as teologias religiosas, a mística não se dirige a nenhuma comunidade ou grupo. A base das suas experiências e o indivíduo e, nesse sentido, é a própria literatura que não tem, assim como a mística, função de unir coletividade. A mística se dá enquanto uma experiência que se estrutura no “instante” (1989, p. 22).

Seguindo essa linha de pensamento, e corroborando com o que sustenta G. Bataille, Wittgenstein, conforme observou Benedito Nunes (2011, p. 17), no *Tractatus logico-philosophicus*, faz uma introdução à ética, porém no seu sentido negativo, posto que enunciados acerca do ético, do bem, ou da felicidade, para ele, pertencem ao campo do indizível, ou seja, a uma área da qual a racionalidade que a filosofia estava fazendo uso jamais seria capaz de assegurar o entendimento. Para Wittgenstein, esses campos do conhecimento, dentre os quais destacam-se, além desses citados, também o religioso e o metafísico pertencem a uma categoria que jamais pode ser articulada proposicionalmente.

Dessa forma, dada a impossibilidade do indizível ser representado a partir das categorias até então utilizadas pela filosofia, faz-se necessário, no entanto, que ele seja mostrado e é, neste sentido, que não somente a literatura, mas a arte em um sentido mais amplo, é capaz de aproximar-se dessa vertente. O caminho apontado por Wittgenstein para que a filosofia consiga omitir-se dessa impossibilidade de representar o indizível que, em última instância é o místico, através dos mecanismos linguísticos que lhes são tão caros é exatamente a aproximação cada vez maior com a poesia – no caso, a própria literatura no sentido que a tomamos na contemporaneidade.

A ausência de proposições que consigam traduzir de maneira fiel os juízos da ética, da religião e da metafísica leva-nos a inferir que, no interior de uma lógica

wittgensteiniana, aquilo sobre o que não podemos dizer, o melhor é silenciar. No entanto, esse silenciamento não se refere à anulação do campo ou do objeto sobre o qual temos nos debruçado, mas sobre o modo diferenciado com o qual nos relacionaremos diante daquele objeto.

A verdade essencial relativa à ação humana, como apontou Benedito Nunes, a verdade do *ethos* da qual a filosofia não consegue falar, poderá ainda, ser mostrada a partir do enviesamento místico, já que caberá à mística tratar daquilo que a linguagem em sua estrutura proposicional não consegue dar conta.

Essa possibilidade de representação nos remete, imediatamente, ao que defende Michel de Certeau em relação à mística como uma “maneira de falar” que se difere daquelas construídas até então, seja no campo do próprio discurso filosófico, ou mesmo na própria teologia. Assim ele escreve:

A ciência nova se recorta como uma linguagem. Ela é primeiramente uma prática da língua. Na mesma *Censura* contra a *Théologie germanique*, Thomas de Jésus se refere às “frases”, às “verba”, ao *modus loquendi* que caracterizam os místicos. Respondendo ao face a face de que ela se distingue – a “teo-logia”, discurso sobre/de Deus -, a mística é uma “maneira de falar”. Essa questão focaliza, ela obceca os debates e os processos em torno nos beguinos e das “béghards” do Norte, ou dos “alumbrados” da Espanha: “la manera de comunicarse”, “el modo de hablar en las cosas espirituales” (CERTEAU, 2015, p. 179).

Sob esta lógica, o místico refere-se ao modo como um determinado discurso irá configurar-se, ou mesmo a maneira como uma linguagem vai ser utilizada na representação daquilo que não pode jamais ser representado. Logo, o místico estará associado a uma forma literária, conforme explicitou Certeau acima. Um estilo, uma expressão que visa qualificar uma dada linguagem.

Uma vez mais, as palavras de G. Bataille são ilustrativas para o que estamos aqui expondo, segundo ele, a mística está mais próxima da verdade tanto mais se aproxima da solidão e que, enquanto tal, se dá como emoção literária autêntica (1989, p. 23).

Convém ressaltar que esta linguagem, ou mais apropriadamente esta maneira de falar, é necessária para a tradução acadêmica, social ou política, ainda que ela seja incapaz de atingir de fato a experiência mística em si.

Esse, porém, não é o único sentido atribuído ao termo *místico*. No primeiro capítulo do importante estudo que Juan Velasco desenvolveu acerca do fenômeno místico

(VELASCO, 2003, p. 17), o teórico ratifica a necessidade de, antes da compreensão do fenômeno, compreendermos primeiro o significado do termo, dada a sua complexidade.

“Mística”, para Velasco, é uma palavra tomada por significados diversos, pois foi utilizada em contextos bem diferentes entre si, tanto que quando tomamos a necessidade de compreensão do seu significado, percebemos, a partir dos diversos usos que foram feitos do termo, o seu teor polissêmico. Essa polissemia nos infere que o termo, inicialmente restrito ao uso no campo religioso, passou a ser referência também em outros campos do conhecimento bastante distintos.

Dessa maneira, de acordo com um dicionário francês, Velasco observa que “místico” é o adjetivo atribuído às pessoas que *raffinent* no campo religioso – *rafiner*, de refinar, equivalente a sutilar, ser sutil. No castelhano, o sentido atribuído ao “místico” refere-se a uma pessoa que se dedica muito a Deus.

Além desses, o termo místico é também bastante utilizado para referir-se ao que é “nebuloso”, esotérico, oculto, maravilhoso, paranormal ou parapsíquico. Nas línguas latinas, “místico” deriva etimologicamente do grego *mystikos*, que diz respeito aos mistérios (*ta mística*), além disso, refere-se também às cerimônias das religiões misteriosas em que o iniciado (*mystes*) se incorpora ao processo de morte-ressurreição do próprio deus de cada um dos seus cultos (VELASCO, 2003, p. 19).

O comentador ressalta-nos ainda que todas essas palavras, somadas inclusive ao advérbio *mystikos*, que significa “secretamente”, compõem uma família de terminações derivadas do verbo *myo*, que se refere à ação de fechar aplicada aos olhos e à boca, que têm em comum referir-se a realidades secretas, ocultas ou misteriosas.

Ainda segundo Velasco (2003, p. 20), o termo “mística” não aparece no Novo Testamento, sendo introduzido no vocabulário cristão somente a partir do século III. Com o passar do tempo, o termo “místico” toma para si três significados que nos são caros até os dias atuais:

- 1) designação do simbolismo religioso em geral, que se aplicará ao significado típico o alegórico das Sagradas Escrituras, que origina um sentido espiritual, o “místico”, em contraposição ao seu sentido literal;

- 2) o segundo significado, próprio do uso litúrgico, remete-nos ao culto cristão e seus diferentes elementos, “místico”, sob este prisma, significa o sentido simbólico e oculto dos rituais cristãos;

3) em terceiro lugar, “místico” em um sentido espiritual e teológico refere-se às verdades inefáveis e ocultas do cristianismo, ou seja, às verdades mais profundas, objeto, assim, de um conhecimento mais íntimo.

Este último sentido atribuído ao termo será de significativa importância posto que

Neste sentido, Pseudo-Dionísio utilizará o termo, no final do século V, no que se constitui o primeiro tratado de teologia mística. Nele, a teologia mística comporta, como traços peculiares, ser um conhecimento religioso escondido e “experimental”, ou seja, “imediato, obtido a partir da união vivida com Deus e de sua operação em nós, em oposição ao conhecimento dedutivo e puramente racional (VELASCO, 2003, p. 20)³.

A *Teologia Mística*, de Pseudo-Dionísio, por constituir, como afirma Velasco, o primeiro tratado de teologia mística, revela-nos uma série de elementos próprios da mística, tal como ela se configurará nos séculos seguintes. Destacamos, primeiramente, a renúncia das atividades sensoriais e intelectuais que, segundo Pseudo-Dionísio, precisariam ser deixadas, todas as coisas que são e as que não são, para que sejamos capazes de nos unir ao que está acima de toda substância e de todo conhecer (AREOPAGITA, 1996, p. 11).

No *Estudo Complementar* que faz Mário Santiago de Carvalho, ao debruçar-se sobre a obra citada, o crítico português ratifica que foi Pseudo-Dionísio o primeiro a alcinhar o termo “teologia mística” ao referir-se justamente ao “conhecimento de Deus obtido mediante a ignorância pela virtude de uma incompreensível união” (AREOPAGITA, 1996, p. 78).

Essa visão é, segundo C. Bezerra, uma clara opção pela *via negationis*, que se refere ao modo de compreender, que segue rigorosamente a tradição neoplatônica e que consiste na possibilidade de se pensar Deus fora de toda categoria e objetividade racional (BEZERRA, 2009, p. 99).

³ “en este sentido utilizará el término el Pseudo-Dionisio al final del siglo V em lo que constituye el primer tratado de teología mística. En él la telogía mística comporta como rasgos peculiares el ser un conocimiento religioso, escondido y ‘experimental’, es decir, ‘imediato, obtenido a partir de la unión vivida com Dios y de su operación en nosotros, en oposición al conocimiento deductivo y puramente racional” (VELASCO, 2003, p. 20). Nota: as traduções do espanhol doravante citadas são da nossa autoria.

3.1. Linguagem mística e mística da linguagem

Para que possamos compreender com maior segurança as relações entre a mística e a linguagem, bem como a própria existência de uma mística *da* linguagem, no sentido de que a linguagem não é apenas um instrumento que evoca e molda a experiência mística, mas as formas linguísticas são também elementos que participam da revelação do domínio transcendente (Cousins, 1992 *apud* SHOJI, 2003), é necessário primeiro que consideremos as formulações teóricas de Willian James (1995) nas suas influentes conferências Gifford sobre religião.

No início do século XX, Willian James estabeleceu duas marcas fundamentais para as experiências místicas. A primeira delas se refere à inefabilidade, como sendo uma das principais características das experiências místicas.

Ou seja, ele considera a experiência mística como sendo aquela que não se pode nomear ou descrever em razão de sua natureza, força, beleza; por isso, é indizível, indescritível. Já a segunda característica diz respeito à qualidade noética das experiências místicas. Para James (1995), aqueles que experimentam estados místicos detêm estados de conhecimento e de visão interior dirigidos a profundezas de verdade não sondadas pelo intelecto discursivo.

Além destas, destacamos ainda duas outras características elencadas por Willian James que dizem respeito à transitoriedade temporal e ao adormecimento da vontade que estaria, segundo o autor, guiada por um poder superior. Segundo Shoji (2003, p. 55), cerca de um século depois de proferidas essas conferências, os estudos da mística continuam partindo de muitas dessas características colocadas por Willian James.

Ainda segundo Shoji (2003), a questão da inefabilidade da experiência mística está atrelada à transcendência radical de Deus, especialmente quando tratamos de maneira mais específica da mística cristã. Essa noção de transcendência radical, por sua vez, aparece como incapacidade da linguagem descrever a realidade espiritual da experiência e da presença de Deus.

Este fato ressalta, assim, os limites da própria linguagem. Logo, “a realidade espiritual só poderia ser acessível através da vivência espiritual, já que a transcendência radical e a experiência não consistiriam em palavras” (SHOJI, 2003 p. 57). Sob esta lógica, a linguagem é incapaz de representar a experiência mística.

No entanto, essa posição tem sido desde os anos 70 criticada pelo chamado pressuposto epistemológico de qualquer experiência que é a linguagem (KATZ, 1978

apud SHOJI, 2003). Neste sentido, qualquer experiência precisa ser mediada, posto que não há uma experiência mística universal, devendo cada estudo da mística estar relacionado a um determinado contexto específico, já que segundo Katz (1978), não existem experiências puras. Shoji (2003) considera que, segundo o posicionamento defendido acima por Katz, está subentendida a afirmação de que toda mediação, ou pelo menos as que são passíveis de estudo, são de ordem da linguagem.

Sob esta lógica, a visão de uma linguagem incapaz de exprimir a experiência mística, dada a sua própria limitação considera o uso de uma linguagem pautada na descrição, o que não se pode sustentar a partir dos estudos da filosofia da linguagem, especialmente com as investigações filosóficas de Wittgenstein (1999).

Wittgenstein, ao descrever e criticar a visão agostiniana da linguagem, indica que observemos a existência de um paradigma anterior à formulação teórica da linguagem. Este paradigma aponta para a necessidade de correspondência entre linguagem e realidade e a pergunta da referência de elementos utilizados na linguagem.

Segundo Shoji (2003, p. 58):

Aceitando a crítica wittgensteiniana de que a linguagem é definida pelo seu uso e não por correspondência com algo na realidade, torna-se insustentável um paradigma filosófico de interpretação do inexprimível a partir da maneira de se entender a linguagem com base na descrição, característico dos textos místicos nas religiões monoteístas. A interpretação do inefável como reação a algo transcendente baseia-se em uma caracterização da linguagem essencialmente como referência, sendo o inefável caracterizado como reflexo dos limites da linguagem na descrição da experiência religiosa, que gera como resposta um silêncio místico.

Dessa maneira, Shoji defende que não somente a linguagem evoca e molda a experiência, mas também suas formas participam na revelação do domínio transcendente. Nesse sentido, pode existir uma mística da linguagem (Cousins, 1992 *apud* SHOJI, 2003).

No que se refere à incompletude da linguagem em seu sentido tradicional, conforme R. Panikkar (2007, p. 118), o teórico aponta para a condição da própria razão perceber que a sua linguagem racional o impede de comunicar a experiência mística em si.

Sob este prisma, há uma diferença significativa entre a experiência mística em si, intraduzível, dado o seu caráter eminentemente individual e a tradução dessa experiência mística em um discurso racional. “A tradução de uma experiência não é equiparável à

experiência, nem o *pisteuma* se reduz ao *noêma*” (PANIKKAR, 2007, p. 118)⁴, ratifica o autor, especialista na temática mística.

É bastante relevante a distinção que Panikkar faz desses dois termos originários do grego para que possamos melhor compreender a maneira como o discurso acerca da mística é incapaz de traduzir, em si, o que a experiência nesse campo, de fato, proporciona ao indivíduo. O *pisteuma*, variação de *pistis*, que significa, etimologicamente, a fé, está relacionada àquilo ou aquele que crê vê na experiência mística; o que se diferencia enormemente do discurso que um observador externo deduz ao tentar traduzir, dentro de uma linguagem inteligível, de uma maneira intelectual, ou seja, através de uma *noêma*, a experiência mística vivida.

Por isso, é importante que conheçamos algumas práticas dessas “maneiras de falar”, pelas quais a tradição se sustentou com a finalidade de compor um discurso, a partir do que nos apresenta Certeau, ainda que para o próprio teórico, a mística seja considerada o “cavalo de Troia da retórica na cidade da ciência teológica” (CERTEAU, 2015, p. 181). Há, segundo ele, seis pressupostos para uma pragmática da linguagem mística, que são:

- 1) *o postulado de uma revelação*;
- 2) *operações sobre os fragmentos da unidade perdida*;
- 3) *transferências e traduções*;
- 4) *referências teóricas de uma arte de falar*;
- 5) *uma linguística das palavras e*
- 6) *os métodos*.

A análise dessas circunstâncias que enquadram a inventividade na ordem da linguagem mística é, sem dúvidas, o caminho mais adequado para que compreendamos com maior propriedade o modo como as operações se ligam às conjunturas históricas e às práticas linguísticas.

No que se refere ao *postulado de uma revelação*, o conhecimento místico se articula à epistemologia cristã, visto que esta é fruto da máxima do que Deus teria falado: “O Verbo se fez carne” (João 1:14)⁵. Dessa forma, uma tradição greco-romana conduziria o espírito para o silêncio – não somente no sentido de uma crítica à linguagem, mas a defesa de sua própria ausência. Esse silêncio, ou ausência da língua, conduziu o pensamento da

⁴ “La traducción de una experiencia no es equiparable a la experiencia, ni el *pisteuma* es reductible al *noêma*” (PANIKKAR, 2007, p. 118).

⁵ BÍBLIA SAGRADA. Almeida Corrigida Fiel, ed. 1994.

Antiguidade Cristã, sendo, no entanto, modificado e tomado como paradoxo a partir da autonomia que a Igreja adquire na Idade Média.

O latim medieval, sendo a língua escolhida e considerada capaz de traduzir a técnica da mística, foi, no entanto, substituído a partir do século XVI pelo silêncio da Antiguidade dada a instabilidade que essa “língua técnica” passou a demonstrar nas maneiras de falar místicas, como pode ser observado a partir do retorno aos clássicos antigos ou por meio do Areopagita.

Também é necessário considerarmos ainda as chamadas *operações sobre os fragmentos da unidade perdida*, tendo em vista que ocorreu, a partir do final da Idade Média, a passagem do latim às línguas vernáculas e aos falares ditos “vulgares” que se desenvolvem nos centros comerciais europeus. Inúmeros relatos místicos passam a ser escritos nessas línguas vernáculas, por exemplo, a autobiografia de Beatrix de Nazareth em *thiois*, entre outros.

Não há, para os linguistas, a inquietude em relação aos “dialetos” que se expandem e passam a formar novas organizações do saber. O que importa, neste fenômeno, é justamente a existência de um bilinguismo que faz perder a unidade de uma dada construção linguística, visto que ela precisa constantemente combinar-se afim de se aproximar desses dialetos fragmentários.

Diz-nos Certeau que a coexistência do latim profissionalizado e de falares locais provoca incessantes ajustamentos e deslocamentos que importam ou exportam, de um dialeto para outro, as palavras dispersas em figuras regionais, mas dependentes todas de uma língua única, rompida pelo tempo (CERTEAU, 2015, p. 185).

Consequentemente, através dessas inúmeras capitalizações e mobilizações léxicas oriundas da unidade perdida citada anteriormente, combinações inéditas se preservarão, se estenderão ou mesmo heranças verbais serão restauradas pelas próprias transferências das línguas. Esse é o terceiro pressuposto pragmático da linguagem mística, *as transferências e traduções* que acometerão os textos místicos, visto que a circulação das cópias desses manuscritos será feita pelos viajantes que consequentemente precisarão cuidar para que esses textos, escapando às instituições universitárias e às interpretações magisteriais, continuem, de região a região, a fazer uso de palavras que sejam habitadas e praticadas para que os pensamentos por elas traduzidos tenham também novos usos.

Para melhor esclarecer a maneira como se dá esse processo, Certeau cita a experiência das traduções do *Miroir de perfection*, de Henri Herp (ou Harphius, de 1477),

que teve, desde o seu primeiro tradutor latino, Pierre Blomevenna, em 1509, a necessidade de justificar as adaptações feitas no texto original a fim de que certos “termos ambíguos” pudessem ser melhor esclarecidos (CERTEAU, 2015, pp. 186-187).

Ainda sobre esse terceiro pressuposto pragmático da linguagem referente às *transferências e traduções*, Certeau nos aponta que o gradual processo de adaptação e alteração do falar místico faz com que esse seja fundamentalmente uma língua do “outro”, gerada por consequências diretas dessas alterações. O falar místico, diz-nos Certeau (2015, p. 188), é um “tradutor”, posto que este exerce também, dentro da sua função, a tarefa de um operador da diferenciação. Ele forma um todo a partir das sucessivas operações e reoperações sobre as palavras estrangeiras, produz a sua fala, ainda que sem um lugar próprio específico, no espaço entre essas duas línguas e a partir do encontro delas mesmas.

Quanto às *Referências teóricas de uma arte de falar*, é dito que essas maneiras de falar próprias do falar místico são práticas translativas porque ajustam vocábulos vindos do estrangeiro a uma língua canônica. Diz-nos Certeau que são atividades metafóricas, tomando a metáfora também como uma “*translatio*”, que desloca, seduz e altera as palavras. Por este motivo, as ditas autoridades teóricas que podem nos servir de referência para a construção de um discurso místico são extremamente numerosas, pois, ao passo que no discurso escolástico ou universitário há uma homogeneidade na produção discursiva, os lugares e as situações de produção dos discursos místicos são heterogêneos.

3.2. Mística como ruptura

Cada discurso é um corpo específico marcado por conceitos, metáforas e translações, citações que podem estar evidenciadas ou não. Esse discurso pode ser construído, por exemplo, sob a forma de relato da própria vida, ou através da construção de itinerários fictícios e/ou normativos, modelos biográficos de progresso ou até mesmo a partir do estabelecimento de listas de “regras” para “discernir os espíritos” (CERTEAU, 2015, pp. 190-191).

Ainda assim, tomando por base as autoridades teóricas concernentes à arte de falar, Certeau seleciona três delas: a primeira, a *retórica*, é a base do ensino universitário e especifica as diversas maneiras (ou “*modi*”) de ditar (“*dictare*”, falar uma escrita, compor uma carta, ou mesmo escrever poesia). Vizinha à *ars dictandi*, encontramos também a

ars dicendi, que se refere à arte de falar e, aos poucos, passa a ser reduzida à gramática e à “arte de escrever” até, no século XVII, estará ela subordinada a uma “arte de pensar”.

A segunda, formulada em torno do *oratio*, refere-se com sutileza e rigor aos atos de revelação divina, de diálogo espiritual ou de prece, uma comunicação fraterna. Já a terceira que é a instituição de novos lugares de enunciação, espécie de restauração de um espaço de falar que é substituído pela invenção de uma *língua fundamental*, projeto místico de unificar o conhecimento em uma nova linguagem, segundo o mesmo historiador.

O penúltimo pressuposto pragmático, referência para uma “maneira de falar”, próprio da mística trata-se, segundo Certeau (2015), de *uma linguística das palavras*. Sob este prisma, a língua é recortada em mônadas semânticas e as palavras, ou em uma tradição cabalística e/ou fonológica, as letras, sofrem um corte mais fundamental capaz de separar as operações e de fazer, dessas palavras e dessas letras, discursos susceptíveis de exatidão por meio de regras.

Nessa perspectiva, aponta Certeau (2015, p. 197), a própria língua sendo concebida como um espaço ou uma camada de unidades combináveis, ela só tem estruturas pelo ato da fala, e é em uma “arte de pensar” que caberá encarregar sua organização em discurso.

Por fim, os *métodos*, cuja importância foi evidenciada a partir da Renascença – o que nos remeteria propriamente a uma contradição tomando como referência a tecnicização das disciplinas na modernidade, permitiram a formação de passagens pragmáticas e interdisciplinares de uma configuração do saber a outra. Neste sentido, na medida em que se relacionam as artes e as ciências, suas técnicas passam também a emanciparem-se, emprestando umas às outras os caminhos a serem cruzados através do estabelecimento de metodologias gerais.

No interior da sua estrutura, o método constrói regras em vez de revelar leis, valoriza o tempo em uma economia de trabalho e seleciona de acordo com os critérios de utilidade o material que irá lhe servir ou não. Dito de outro modo, trata-se de um conjunto de regras, e não de leis. Esse conjunto atribui à experiência uma seriedade científica necessária às circunstâncias e aos interlocutores envolvidos.

Os místicos, por sua vez, exigem rupturas típicas do desapego metodológico, posto que todo método possui, antes, um início que é marcado essencialmente pela diferença em relação ao método que o antecede.

Faz-se necessário, nesta lógica, que estejamos ideologicamente e historicamente desembaraçados do apego a um método e percebamos que a ciência mística nos oferece a oportunidade de desenvolver inúmeros métodos. Certeau finaliza considerando ainda que a coexistência de um progresso metodológico e de uma passividade mental faz o paradoxo da mística, do mesmo modo a sua instabilidade e também a sua dinâmica.

Ainda sobre a mística como uma “maneira de falar” ou mesmo uma linguagem, tomando como referência a linguagem científica e o uso de métodos específicos para a elaboração de conhecimentos que obtivessem maior credibilidade para a comunidade universitária, convém destacar as distinções que Panikkar estabelece entre três tipos básicos de linguagem, a *científica*, a *filosófica* e a *mística*, pois estas representam justamente o enfrentamento de uma barreira epistemológica que comumente atribuiu à ciência mística pouca ou nenhuma relevância dado o distanciamento dos métodos e da linguagem utilizada na construção do discurso místico. “A mística deixa de ser campo reservado a especialistas para voltar a encontrar sua naturalização tanto na vida popular como na política e academia – como no fundo sempre foi, ainda que na surdina e não sempre com pureza ou com este nome” (PANIKAR, 2007, p. 53)⁶.

A primeira delas, a *linguagem científica*, tem, segundo Panikkar, a sua razão de ser, pois faz uso de uma estrutura unívoca, fundamentada no uso de conceitos que possam ser falseados e quantificados. O que ela considera mais relevante na maneira como o seu discurso se constrói é exatamente a capacidade deste pode ser decifrado.

Esse discurso foi evidenciado demasiadamente a partir das revoluções científicas próprias da modernidade, especialmente no século XVII, tendo como uma das suas principais figuras o físico Galileu Galilei que considerava que o grande livro do universo estaria escrito em linguagem matemática. Para esse modelo, importa que toda linguagem que seja a representação de algo, esteja materialmente quantificada através do uso da razão.

Panikkar completa que “a linguagem científica observa a realidade sob o prisma da luz científica – pretensamente branca (assim sendo, foram removidas outras longitudes

⁶ La mística deja de ser campo reservado a especialistas para volver a encontrar su carta de naturaleza tanto en la vida popular como en la política y académica – como en el fondo lo há sido siempre, aunque com sordina, y no siempre com pureza o com este nombre” (PANIKKAR, 2007, p. 53). Tradução nossa.

de onda). Sua categoria é a precisão, seu método é o rigor, seu juízo, a demonstração e seu instrumento, o conceito" (PANIKKAR, 2007, p. 54)⁷.

A *linguagem filosófica* parte, segundo o mesmo teórico, dos postulados científicos que legitimados em seu campo, resultam-se reducionistas quando interpretados e aplicados à realidade como padrões universais de entendimento. O olhar da linguagem científica, ao tentar captar a realidade, sofre certa deformação, geralmente consciente, que modifica a maneira como essa realidade é enxergada.

O mais grave é, porém, quando a linguagem filosófica, que pretende, ao contrário da linguagem científica, abarcar o conhecimento do Todo, sofre também uma deformação quando ela é aplicada à realidade. "Desde Descartes, no Ocidente, esquematicamente falando, a filosofia tem usado essa lente de conhecimento racional, que nos dá uma visão 'clara e distinta' da realidade com uma pretensão de universalidade" (PANIKKAR, 2007, p. 54)⁸. A linguagem conceitual, dessa forma, pode resultar em uma linguagem reducionista, incapaz de atender a complexidade e a imprecisão da própria realidade.

A *linguagem mística*, por sua vez, busca cobrir essa lacuna que o reducionismo dos usos da linguagem racional não é capaz de atender. A linguagem mística considera que a realidade está acima do que a linguagem científica, e sua racionalidade, é capaz de traduzir. Panikkar (2007, p. 55) considera ainda que esse fato é o que aproxima a mística da própria poesia, já que ambas são linguagens simbólicas.

A diferença entre a linguagem artística e a linguagem mística é que esta segunda não se contenta apenas com a realidade subjetiva, posto que o místico aspira também uma realidade objetiva, ainda que esta seja inseparável da subjetividade. Panikkar completa inferindo que "o idioma poético descreve estados de consciência e não pretende outra realidade que a dos mesmos estados de consciência – ao que, por outra parte, tampouco nega uma certa validade trans-subjetiva. O idioma místico pretende que estes estágios da consciência humana descrevam, também, estados da realidade mais além da realidade" (PANIKAR, 2007, p. 55)⁹.

⁷ "el lenguaje científico observa la realidad bajo del prisma de la luz científica – pretendidamente blanca (siendo así que há eliminado otras longitudes de onda). Su categoria es la exactitud, su método es el rigor, su critério, la demostración y su instrumento, el concepto" (PANIKKAR, 2007, p. 54).

⁸ "Desde Descartes, en Occidente, por hablar de forma esquemática, la Filosofía há utilizado aquella lente del conocimiento racional que nos proporciona una visión 'clara y distinta' de lo real con pretensión de universalidad" (PANIKKAR, 2007, p. 54).

⁹ "el idioma poético describe estados de consciencia y no pretende otra realidad que la de los mismos estados de consciencia – a los que, por otra parte, tampouco niega una certa validez trans-subjetiva. El idioma místico pretende que estos estadios de la consciencia humana describan también estados de la realidad más all de la realidad subjetiva" (PANIKKAR, 2007, p. 55).

Essas diferenças, no entanto, não reduzem as aproximações apontadas por Panikkar no que se refere à linguagem mística e a linguagem artística, pois ambas fazem uso de mecanismos extremamente simbólicos no momento em que são utilizadas. Toda palavra diz algo, afirma Panikkar (2007, p. 216), isto é, adquire um significado para quem a usa quando este participa do campo semântico do qual a palavra é uma expressão.

Porém, a compreensão do que é dito através da palavra não se limita somente ao seu campo semântico, mas infere em um sistema simbólico que também os falantes precisarão compartilhar para que a comunicação, seja ela mística ou artística, efetive-se.

Diante do exposto, a ideia de mística que tomamos como referência no presente trabalho aproxima-se justamente à experiência de Mallarmé citada por Blanchot, quando este trata do fundo essencial que precede a linguagem usada na produção da obra de arte “Senti sintomas deveras inquietantes causados pelo ato só de escrever”, diz-nos Mallarmé, citado por Blanchot (2011, p. 53). Para o crítico francês, o ato de escrever exige antes a renúncia a todo e qualquer ídolo, o rompimento com tudo, não ter a verdade por horizonte nem o futuro por morada, em outros termos, entregar-se ao mistério.

3.3. Mística e silêncio

A concepção de mistério a que se refere Blanchot, conforme é possível observar, aproxima-se demasiadamente do próprio mistério que envolve a mística no sentido em que esta foi descrita anteriormente pelos estudiosos deste fenômeno e linguagem.

Observemos, pois, que, para Carvalho (2013, p. 27), a radicalização que Blanchot aponta quando se refere à questão da linguagem artística – e, mais especificamente a literária – é, em grande parte, uma noção proposta por Levinas, assentada na diferença ontológica entre o ser e o ente, defendida por Heidegger: pensar o caráter anônimo do ser enquanto pura existência sem existentes, pura indeterminação, vazio pleno, murmúrio incessante, horror, presença de um sagrado terrível que escapa à luz do conhecimento construído através de uma linguagem racional, mas que sempre persiste em ameaça.

Assim, diz-nos Blanchot (2011, p. 32), ainda sobre a experiência de Mallarmé:

Se ele procura exprimir a linguagem tal como lhe foi descoberta pelo “o ato só de escrever”, Mallarmé reconhece “um duplo estado de fala, bruto ou imediato aqui, essencial acolá”. Essa distinção é, em si mesma, brutal, logo difícil de apreender, pois ao que ele distingue tão

absolutamente confere Mallarmé a mesma situação, encontra, para defini-la, a mesma palavra, que é o silêncio. Silêncio puro, a fala em estado bruto: “... talvez bastasse a cada um, a fim de permutar a fala humana, tomar ou pôr na mão de outrem, uma moeda...”. Silenciosa, portanto, porque nula, pura ausência de palavras, permuta pura em que nada se troca, onde nada existe de real a não ser o movimento de permuta, que nada é.

Neste sentido, a fala do poeta – ou, em outros termos, a linguagem literária – é fala do irreal, do fictício, que provém, infere Blanchot, do silêncio e ao silêncio retorna. Para melhor compreendermos esse caráter da linguagem literária próxima ao que ele define de fala essencial, é importante antes compreendermos alguns aspectos dessa fala.

Há, para o crítico francês, uma importante distinção exposta por Mallarmé entre a fala em seu estado bruto ou imediato e a denominada fala essencial. Enquanto a primeira está relacionada à realidade das coisas, ou pelo menos à realidade imediata, ao uso da palavra para que possamos nos relacionar com os objetos que estão à nossa volta, a fala essencial é, assim, o oposto.

A fala imediata talvez seja, ressalta Blanchot (2011, p. 34), com efeito, relação que estabelecemos com o mundo imediato, com aquele que nos é imediatamente próximo e nosso vizinho, porém esse imediato que nos comunica a fala comum não passa do longínquo velado, o absolutamente estranho que se faz passar por habitual, o insólito que tomamos por rotineiro graças a esse véu que é a linguagem e a esse hábito de ilusão das palavras.

Quando trata da linguagem essencial, Mallarmé não a opõe somente à linguagem imediata, que nos é comum, rotineira, mas também à própria linguagem do pensamento, que também é considerada, de qualquer modo uma fala corrente. “A fala poética não se opõe somente, portanto, à linguagem ordinária mas também à linguagem do pensamento” (BLANCHOT, 2011, p. 35).

A fala poética assume, assim, a sua importância enquanto fala essencial porque nela as palavras não são usadas para designar alguma coisa ou dar fala a alguém. As palavras, no sentido construído por meio dessa linguagem essencial, têm em si mesmas seu fim. A fala poética, assim, deixa de ser a fala de uma pessoa, posto que nela ninguém fala e o que fala não é ninguém, somente a fala “se fala”. Neste sentido, a linguagem assume toda a sua importância, torna-se o essencial que se esconde na linguagem ordinária ou imediata.

A literatura, ou o espaço literário onde a linguagem poética assume todo o seu vigor, passa a ser o lugar de uma ausência, de silêncio. A linguagem é presente, evidencia-se; porém, à medida que as palavras são colocadas, todas elas, na literatura, sustentam-se na ausência das coisas.

As palavras, ainda segundo Blanchot (2011), têm o poder de fazer desaparecer as coisas, ao passo que as faz aparecer enquanto desaparecimento. Nada mais estranho para a árvore do que a palavra árvore. A construção da palavra árvore, no sentido em que a linguagem poética a toma para si, é a representação da sua própria ausência.

Porém, “tendo esse poder de fazer as coisas ‘erguerem-se’ no seio de sua ausência, senhoras dessa ausência, as palavras têm o poder de se dissiparem a si mesmas, de se tornarem maravilhosamente ausentes no seio de tudo o que realizam” (BLANCHOT, 2011, p. 37). Dessa maneira, o espaço literário é o espaço da ausência, do silêncio. Superestrutura que se sustenta, através da sua linguagem, no nada.

Dito isto, fica evidente que a mística e a literatura estão intimamente relacionadas no sentido em que as suas respectivas linguagens se operam, dada a necessidade de ambas fazerem uso de elementos próprios do campo simbólico em suas estruturas. Inúmeros recursos da linguagem mística, como é o caso por exemplo das metáforas ou mesmo das antíteses, são muito apropriadamente também utilizadas pela linguagem literária. Não há, para ambas, a preocupação estritamente racional em relação ao que está sendo dito; do contrário: encontramos-nos diante da impossibilidade de compreensão total da fala, posto que esta é limitada. Do mesmo modo ocorre no uso da linguagem mística.

Diante da perspectiva analisada por Blanchot, a linguagem literária também se aproxima da mística quando esta faz uso do silêncio – que apesar de ser composto pela ausência de palavras, ainda assim possui significado. Dessa forma, conforme aponta Souza (2012, p. 45), é possível entendermos que silenciar, mais que uma ausência de som, é o meio de preservar a verdade. Tal como há em toda música espaço para o silêncio entre as notas, há também, no uso das palavras, espaço para esse silêncio que é a busca pela verdade.

Ainda assim, a palavra, por sua vez, é essencial ao ser humano, posto que ela é o elo que torna possível parte significativa da comunicação humana. Porém, é importante que tenhamos a consciência de sua própria limitação para que melhor a utilizemos em nossas relações.

Quanto a este aspecto relacionado ao silêncio – ou propriamente ao que é *indizível* –, a literatura de Clarice Lispector em muitas situações evidencia esta sua própria condição de palavra que busca o *é* da coisa a partir deste silêncio, deste nada. “Este é um livro silencioso. E fala, fala baixo. Este é um livro fresco – recém-saído do nada” (LISPECTOR, 1999, p. 16), sentencia o narrador no introito de *Um sopro de vida*.

Outras obras também seguirão este mesmo preâmbulo, especialmente aquelas que foram publicadas a partir dos anos 1960, quando Clarice Lispector, já escritora conhecida pelo grande público, apesar das suas reticências quanto a esta característica, conforme é possível inferirmos a partir de entrevista concedida para Júlio Lerner, intensifica a periodicidade de suas produções com edições e reedições constantes de suas obras.

Silêncio com instauração, ruptura, suspensão e fala. Estamos, com Clarice e com a mística diante do que Bataille nomeia de “embriaguez do ser” (1989, p.23), isto é, como perdição em que a representação, em sua completa falência, instaura o limite, a morte. Morte do “eu” e do próprio mundo enquanto “outro”. Na passividade de um *pathos* que escapa aos mecanismos calculadores do intelecto, um mundo se mostra:

É um mundo menos calmo, mais selvagem, cuja violência não é incorporada numa iluminação lenta e longamente vivida. É, em suma, um mundo mais próximo do indizível tormento de que *Wuthering Heights* é a expressão (BATAILLE, 1989, p.25)

Convém ressaltar ainda que este silenciamento não se refere necessariamente àquele apresentado por Orlandi (1995) como um agente da censura.

Para Orlandi (1995), o silêncio como agente da censura diz respeito àquilo que não pode ser enunciado em determinadas situações por conta do contexto em que estas estão inseridas. A música popular brasileira, em maior escala, foi fortemente influenciada por este silenciamento nos anos em que a ditadura militar no Brasil atingiu o seu apogeu na década de 1960.

Apesar das suas posições políticas contrárias à ditadura militar no Brasil (1964-1985), conforme indicam as suas principais biografias (GOTLIB, 2009; GOTLIB, 2008; MOSER, 2009), o silenciamento como uma agente de censura não está relacionado a este que fazemos referência quando tratamos de um silenciamento como ruptura.

Sua ficção *Água viva*, publicada pela primeira vez em 1973, é um exemplo claro de como essa busca pelo que a palavra escrita jamais consegue atingir passou a ser uma constante nas obras de Clarice Lispector: “ Sim, quero a palavra última que também é tão

primeira que já se confunde com a parte intangível do real” (LISPECTOR, 1998a, p. 12). Palavra que se confunde com parte intangível: a realidade é formada, segundo o que nos coloca a voz narradora desta ficção, por mais de uma parte e nela há o que é intangível, ou o que não se pode tanger, tocar, pegar.

Há, na realidade, algo que é intocável para este que narra, algo que palavra alguma alcança, pois isto jamais pode ser perceptível pelo tato. A palavra é, assim, comparada com um dos sentidos humanos, seu sexto sentido talvez, utilizado para captar também as sensações que a realidade nos causa – tal como faz a visão ou o paladar.

Uma das obras mais estudadas de Clarice Lispector sob o viés da filosofia, *A paixão segundo G.H.*, publicada pela primeira vez em 1964, concomitantemente com o volume de contos *A legião estrangeira*, também nos mostra essa relação entre a palavra – ferramenta esta utilizada para que possa o ser humano compreender o seu próprio *ser* e *estar* no mundo – e a parte inalcançável da realidade, da vida: “Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver” (LISPECTOR, 1998b, p. 16).

Viver, neste sentido, relaciona-se com a ideia de entendimento de maneira dicotômica, pois se refere ao caminho oposto. Vive-se ou compreende-se. Mesmo quando esta compreensão é ainda limitada, dada a impossibilidade de que esta consiga alcançar o *é* da coisa. Por isso, viver é o caminho encontrado pela narradora para que ela possa, ao menos, atingir certo nível de entendimento – mesmo que este esteja abaixo da própria compreensão: “a única verdade é que vivo. Sinceramente, eu vivo”, (LISPECTOR, 1998c, p. 21), sentenciava já a personagem Joana, protagonista no romance de estreia de Clarice Lispector *Perto do coração selvagem*, publicado pela primeira vez em 1943.

Capítulo 4 – A mística em *Um sopro de vida*

“E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida; e o homem tornou-se alma vivente”.

Gn 2, 7.

Um sopro de vida, um dos últimos textos produzidos por Clarice Lispector, foi escrito, não mais à máquina, como era de seu costume, mas à própria mão, na mesma época em que Clarice Lispector escrevia também *A hora da estrela* e seus dois últimos contos “A bela e a fera ou a ferida grande demais” e “Um dia a menos”. Segundo Gotlib (2009), Olga Borelli afirmou que a escritora descansava de um construindo estes outros textos. Como em outros trabalhos anteriores, como é o caso de *Água viva*, Olga Borelli era a responsável por reunir as anotações para estruturar, dentro de uma sequência, a narrativa do texto, trabalho que Clarice Lispector já havia considerado por demais penoso e chato. Não somente reunir estas anotações fazendo uso de uma lógica sensível, a própria Borelli, em muitas situações, foi também responsável pelo registro de coisas que vinham à cabeça de Clarice, ou o que se chama inspiração:

“Muitas vezes estávamos conversando e ela apanhava um papel para anotar ideias que podiam ser retomadas só três ou quatro anos depois. [...] Até dentro do cinema Clarice me pedia baixinho: - Olga, anota isso aí para mim”. E completa: “Era um pedaço de cheque, era um papel, um guardanapo...[...] O destino de tais anotações variava. “Podia enfiar o papel em qualquer gaveta ou sentar-se sobre folhas contendo escritos importantíssimo” (BORELLI, 1978, *apud* GOTLIB, 2009, pp. 589-590).

Ao contrário de todos os textos anteriores, no caso de *Um sopro de vida*, precisou Olga Borelli, sozinha, debruçar-se sobre as anotações de Clarice Lispector, já que a escritora faleceu em 9 de dezembro de 1977, véspera do seu aniversário, vitimada por um câncer, sem poder dar a *Um sopro de vida* a estruturação da sua narrativa final. Borelli dedicou seis meses de trabalho para concluir esta atividade, resultando, em 1978, a publicação póstuma do livro que, somado à reedição de *A legião estrangeira*, agora dividido em dois livros, sendo um deles reservado aos textos menores, intitulado *Para não esquecer*, bem como a publicação do inédito infantil que Clarice Lispector havia

escrito meses antes, *Quase de verdade*, são as edições que marcam as primeiras publicações póstumas da escritora.

Confirmando o importante papel que Olga Borelli teve para a construção do livro, diz-nos Benjamin Moser (2009, p. 507) sobre *Um sopro de vida*:

Ela não viveria para vê-lo publicado. Quando morreu, restava uma montanha de fragmentos, mais tarde “estruturados” por Olga Borelli. Mas se uma obra inacabada, póstuma, soa necessariamente incompleta, e se os leitores naturalmente se perguntam se o que estão lendo é o que a autora queria que lessem, *Um sopro de vida*, como tantas obras de Clarice Lispector, atinge “essa harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo” num grau quase assombroso.

Não apenas publicado, mas também, em certa medida, *escrito* após a morte de Clarice, *Um sopro de vida* se completa e se aperfeiçoa justamente por sua incompletude e imperfeição (grifos do autor).

É curiosa a relação que se estabelece a partir da característica singular que o processo de escrita de Clarice Lispector formula. O ato de escrever o que vem à cabeça em anotações no que estiver ao alcance das mãos, conforme observa Evando Nascimento (2012) sugere, na verdade, uma associação entre o *bio* e o *gráfico* até então pouco estabelecida. Ao passo que em um mesmo pedaço de papel ou numa agenda seja possível fazer a leitura de trechos que compõem determinado texto, como é o caso de *Um sopro de vida* e *Água viva*, por exemplo, neste mesmo espaço também há anotações acerca de compromissos íntimos: idas ao cabelereiro, cheques, contas a pagar. A vida da escritora e o texto escrito se fundem em uma condensação cujas associações são literalmente difíceis de separar. A vida e a obra se implicam intimamente.

4.1. *Um sopro de vida*: a estrela acesa ao entardecer

A ideia da criação é, talvez, uma das ideias mais presentes em nossa sociedade ocidental, especialmente a partir do momento que o Cristianismo começa a se expandir na Europa no princípio da Idade Média. O clímax da obra criadora de Deus, na tradição judaico-cristã é o homem. Para que, do pó, o homem se tornasse um ser vivente – o maior de todos eles – foi necessário que Deus soprasse em suas narinas o fôlego da vida. Assim, Deus soprou o seu sopro de vida no homem para que ele se tornasse então um ser vivente, a maior de todas as suas criações.

Não somente em seu sentido religioso, também na própria literatura, o ato de criar é a teia central em que se sustenta esta forma de expressão da arte. No *Um sopro de vida*, Clarice Lispector trata, também, da ação criadora a partir do momento em que o Autor, desconhecido no decorrer de todo o livro, cria a sua personagem Ângela Pralini, também escritora. O Autor dá à sua personagem o sopro de vida necessário para que ela passe também a ter uma existência inteiramente própria.

É importante destacar aqui que a escolha da personagem aponta para um detalhe importante nos textos de Clarice Lispector. Ângela Pralini aparece não apenas em *Um sopro de vida*, mas em outro trabalho da mesma autora: “A partida do trem”, conto inserido no volume *Onde estivestes de noite*, publicado em 1974.

Neste conto, Ângela Pralini é a representação da juventude que dona Maria Rita, a senhora idosa que segue viagem ao lado de Ângela no mesmo trem, já não possui mais. Enquanto dona Maria Rita está absorta em sua condição de senhora já naufragada em sua própria velhice, dado o peso do tempo que ela carrega com a sua idade, Ângela Pralini é o sopro de vida nova, rejuvenescida, promessa do futuro vindouro, de vida que está prestes a começar. A juventude amável.

É certo que a retomada da personagem Ângela Pralini não foi em vão. Do mesmo modo, a tessitura do livro formada por meio das reflexões entre a personagem Ângela e o Autor também não. Segundo Lícia Manzo (2001), se havia pelo menos nos contos de Clarice alguma dúvida acerca do quanto de Clarice Lispector estava em Ângela Pralini, a partir de uma leitura mais cuidadosa de *Um sopro de vida*, essa dúvida desaparece.

Benedito Nunes (1989) completa ainda o esquema triádico de composição das personagens de *Um sopro de vida* que indica a aproximação que se estabelece entre a autora e a obra. Segundo Nunes (1989), há ali o Autor interposto e a personagem feminina, também escritora, no caso Ângela Pralini, ambos como heterônimos da romancista Clarice Lispector, mais presente que ausente na obra.

Não apenas neste caso específico, mas também em outros momentos, Clarice Lispector revela-se por meio da sua escrita. Segundo Manzo (2001), havia na obra de Clarice Lispector muito de sua própria vida. No entanto, isso não significa necessariamente que a escritora tenha produzido textos que pudessem ser classificados como autobiográficos, já que para ser autobiográfico, segundo Lejeune (2008, p. 14), “é preciso que haja relação de identidade entre o autor, o narrador e o personagem”.

Porém, diferente do que propõe o teórico, o que se pode notar são as similaridades e as possíveis aproximações entre a produção literária de Clarice Lispector e aspectos de sua vida pessoal. Em síntese, Clarice Lispector camuflava-se em seus personagens para contar-se, encontrar-se, refletir sobre si mesma, diferentemente da autobiografia em que, no texto, é necessária uma identidade assumida (DELGADO & MARTINS, 2014).

Sobre *Um sopro de vida*, Olga Borelli, uma das maiores amigas de Clarice Lispector, responsável também pela organização de parte dos seus escritos, definiu este livro como sendo a obra definitiva da autora. Como se sabe, a obra póstuma foi organizada por Olga Borelli, a partir dos textos inéditos que chegaram às suas mãos, através de Paulo, filho de Clarice (MANZO, 2001).

Conforme indicam Delgado & Martins (2014), os manuscritos eram fragmentados e escritos em talões de cheques, envelopes usados, guardanapos e pedaços de papel. Clarice, em seus últimos anos de vida, dizia sentir muita preguiça de datilografar os textos e manteve o hábito de anotar, de dia ou de noite, o que lhe vinha à cabeça. Esta é a técnica da anotação imediata. Foi a partir deste método que ela passou a desenvolver e a criar seus personagens, suas histórias, por meio de suas anotações, de suas percepções da vida cotidiana, seu olhar sobre a vida e o mundo.

Contudo, segundo Homem (2012), essa fragmentação não é necessariamente sinonímia à ausência de uma organização. “Inúmeros fios entrelaçam-se e tecem a obra sob o pano de fundo de uma estrutura ordenada, compondo um texto quase teatral, apoiado no diálogo entre duas personagens: o Autor e Ângela” (HOMEM, 2012, p. 153). Logo, essa fragmentação se torna um corpo organizado.

Inferimos que, neste caso específico, Clarice Lispector escreve *Um sopro de vida* ao passo em que, ela própria, vive. Não há momentos de completo isolamento para que a escrita da obra se consuma, mas, do contrário, a partir das situações cotidianas as ideias lhe apareciam e eram anotadas onde quer que fosse possível anotá-las.

Ao permitir que Olga Borelli organize os manuscritos para a tessitura da obra, produzidos entre 1974 e 1977, Clarice Lispector, na verdade, ficcionaliza-se, pois ela passa também a ser fruto da criação de outrem, neste caso, criação de Olga Borelli enquanto escritora que constrói não apenas uma imagem da autora Clarice Lispector, mas também as imagens do Autor e de Ângela Pralini, todos convergindo para um único ser circular que nasce e morre para a seguir nascer novamente. Por este motivo, nos diz a

autora, ortônima, no meio dos seus heterônimos, que o fim deste livro “se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo” (LISPECTOR, 1999, p. 20).

Um sopro de vida não possui, em si, uma trama propriamente dita, pelo menos não em seu sentido tradicional com o desencadeamento de fatos descritos e de ações das personagens para a composição de um enredo. O que há nele é o monólogo livre das personagens Ângela Pralini e O Autor que jamais, porém, confluem em um diálogo. Ambos conversam, refletem, conduzem, em alguns momentos, diálogos que parecem desconexos e fundem-se no pensamento um do outro. A obra é dividida em quatro partes: começa por uma introdução seguida por “O sonho acordado é que é realidade”, “Como tornar tudo um sonho acordado” e o “Livro de Ângela”. Estas podem ser lidas de maneira isolada, visto que não há uma linearidade ou uma sequência narrativa.

O livro começa por um relato do Autor acerca do que ele escreve e do próprio ato de escrever, numa espécie de prefácio no qual, segundo Homem (2012), ele ensaia a escrita, preparando-se para a tarefa à qual ele se dispôs, que é escrever o livro. Diz o Autor, “Eu queria escrever um livro. Mas onde estão as palavras? esgotaram-se os significados. Como surdos e mudos comunicamo-nos com as mãos. Eu queria que me dessem licença para escrever ao som harpejado e agreste a sucata da palavra” (LISPECTOR, 1999, p. 14).

A segunda parte, “Um sonho acordado é que é a realidade” começa com uma extensa fala do Autor que faz nascer a sua personagem Ângela: “No começo só havia a ideia. Depois o verbo veio ao encontro da ideia. E depois o verbo já não era meu: me transcendia, era de todo o mundo, era de Ângela” (LISPECTOR, 1999, p. 30).

Retoma-se também o mito bíblico da criação, quando o Autor declara estar criando Ângela com pedras das encostas até formá-la em estátua. Aí, sopra nela e ela se anima e sobrepuja-se ao próprio Autor. Estabelece-se a referência, como dito, ao mito bíblico da criação: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente”¹⁰ (Gênesis 2:7).

Nesta parte, percebemos que Ângela Pralini é, também, o reflexo do Autor no espelho, ou seja, ele mesmo: “Sonhei que brincava com o meu reflexo. Mas o meu reflexo não estava num espelho, mas refletia outra pessoa que não eu. Por causa desse sonho é

¹⁰ A tradução baseou-se na Bíblia Almeida Corrigida Fiel (ACF), que é uma tradução para a língua portuguesa baseada na versão de João Ferreira Annes d'Almeida. A tradução Corrigida Fiel usou como base a Almeida Revista e Corrigida e tem a característica de basear-se exclusivamente no Texto Recebido (*Textus Receptus*) grego para o Novo Testamento e no Texto Massorético hebraico para o Antigo Testamento, que foram os mesmos textos usados por Almeida em sua tradução original.

que inventei Ângela como meu reflexo? Tudo é real, mas se move va-ga-ro-as-men-te em câmera lenta” (LISPECTOR, 1999, p. 27). Na página seguinte, completa: Ângela é um espelho. Ao passo que a dicotomia criador e criatura é estabelecida, ela, ao mesmo tempo, dilui-se quando passa a compor uma unidade dada a polarização que os distingue:

Autor. – Ângela é uma curva em interminável sinuosa espiral. Eu sou reto, escrevo triangularmente e piramidalmente. Mas o que está dentro da pirâmide – o segredo intocável o perigoso e inviolável – esse é Ângela. O que Ângela escreve pode ser lido em voz alta: suas palavras são voluptuosas e dão prazer físico. Eu sou geométrico. Ângela é espiral de finesse. Ela é intuitiva, eu sou lógico. Ela não tem medo de errar no emprego das palavras. E eu não erro. Bem sei que ela é uva sumarenta e eu sou a passa. Eu sou equilibrado e sensato. Ela está liberta do equilíbrio que para ela é desnecessário. Eu sou controlado, ela não se reprime – eu sofro mais do que ela porque estou preso dentro de uma estreita gaiola de forçada higiene mental. Sofro mais porque não digo que sofro (LISPECTOR, 1999, p. 44).

Continuam as polarizações que desembocam na união, constituição de um e de outro, sem mesmo serem identificáveis os limites que os separam: “Até onde vou e em onde já começo a ser Ângela? Somos frutos da mesma árvore? Não – Ângela é tudo o que eu queria ser e não fui. O que é ela? ela é as ondas do mar. Enquanto eu sou floresta espessa e sombria” (LISPECTOR, 1999, p. 30). Conforme aponta Homem (2012), de fato, o jogo de espelhamento entre aquele que narra e aquele que assina como autor é complexo, visto que não só o Autor é um reflexo da escritora Clarice Lispector, como Ângela Pralini também é reflexo desta escritora.

Este espelhamento tem o seu ápice no decorrer da terceira parte, “Como tornar tudo um sonho acordado? ”, quando Ângela Pralini cita inúmeras obras suas que são, na verdade, de Clarice Lispector:

O objeto – a coisa – sempre me fascinou e de algum modo me destruiu. No meu livro *A Cidade Sitiada* eu falo indiretamente do mistério da coisa. Coisa é bicho especializado e imobilizado. Há anos também descrevi um guarda-roupa. Depois veio a descrição de um imemorable relógio chamado Sveglia: relógio eletrônico que me assombrou e assombraria qualquer pessoa viva no mundo. Depois veio a vez do telefone. No “Ovo e a Galinha” falo no guindaste. É uma aproximação tímida minha da subversão do mundo vivo e do mundo morto ameaçador (LISPECTOR, 1999, pp. 104-105).

Outro detalhe curioso que nos infere o reflexo possível entre Ângela Pralini e Clarice Lispector está relacionado ao cachorro que a personagem diz possuir e, no

entanto, pelas características descritas, percebemos que este é também o cachorro Ulisses, de Clarice Lispector:

Eu e meu cachorro Ulisses somos vira-latas. Ah que chuva boa que está caindo. É maná do céu e só Ulisses também sabe disso. Ulisses bebe cerveja gelada tão bonitinho. (...) Uma vez ele fez uma coisa inesperada. E eu bem merecia. Fui fazer um carinho nele, ele rosnou. E cometi o erro de insistir. Ele deu um pulo que veio de suas profundezas selvagens de lobo e mordeu-me a boca. Assustei-me, tive que ir ao pronto-socorro onde deram-me dezesseis pontos. Disseram-me que desse Ulisses para alguém pois ele representava um perigo. Mas acontece que, depois do acidente, uni-me ainda mais a ele. Talvez porque eu sofri por ele. O sofrimento por um ser aprofunda o coração dentro do coração (LISPECTOR, 1999, pp. 60-61).

O episódio remonta o incidente vivido por Clarice Lispector, conforme nos diz Gotlib (2009), em 1974 quando seu cão, Ulisses, lhe morde o rosto, fazendo com que Clarice Lispector se submeta a cirurgia plástica reparadora. Coincidência?

No interior deste processo em que são dissolvidas as fronteiras entre o Eu e o Outro, no caso, o criador e a criatura, ou mesmo as fronteiras entre o que é ou não escrever, essa escrita que procede de uma estética do fracasso, da falência da forma, subverte os limites reconhecidos entre literatura e não literatura, segundo Waldman (1998). Por este motivo, Homem (2012) conclui que os *topos* literários autor, narrador e personagem se fundem e se separam ao longo de toda a obra. Assim como o corpo é a sombra da alma e se o livro é a sombra do “mim”, encontramos em *Um sopro de vida* uma fusão na qual autor e texto se confundem ou, no mínimo, se constroem mutuamente (BEZERRA, 2015b).

Esta terceira parte é bem curta e se configura como uma antecâmara para a parte final que é o objetivo lógico de toda a estrutura da obra que é o “Livro de Ângela”, tecido da seguinte maneira: uma autora, no caso Clarice Lispector, cria um Autor que cria outra autora, Ângela Pralini, que cria ela também a sua obra, o “Livro de Ângela” (HOMEM, 2012).

Homem (2012) ainda esclarece que parte da crítica não situa necessariamente *Um sopro de vida* como uma obra acabada, comparando a um aglomerado de anotações que seriam, na verdade, pano de fundo de outros dos seus escritos, como é o caso de *A hora da estrelai*, por exemplo. Por isso, ele não seria um livro no sentido tradicional do termo. “Notadamente, *Um sopro de vida* mostra-se uma espécie de mescla de citações clariceanas e trechos do conjunto de sua obra, num processo de autorreferencialidade” (HOMEM, 2012, p. 152).

Delgado e Martins (2014) observam a construção de dois polos inteiramente distintos e, por isso mesmo, complementares um em relação ao outro: o masculino (O Autor) e o feminino (Ângela Pralini), o autor e a personagem, o corpo e a alma, as duas esferas de uma mesma existência que se completam, que são uno, no caso, a própria Clarice Lispector que renasce e se renova por meio das suas personagens que permanecem, como fizera pouco antes também em *A hora da estrela* (1977). Diz-nos o Autor: “Ela atingiu um êxtase ao perder a multiplicidade ilusória das coisas do mundo e ao passar a sentir tudo como uno” (LISPECTOR, 1999, p. 139).

Segundo Benedito Nunes (1989), na pequena novela de 1977, Clarice Lispector suspende, pois a sua máscara pública de ficcionista acreditada ao identificar-se com “S. M., na verdade Clarice Lispector”, e, por meio dele, conforme aponta Nunes, ao identificar-se também com a própria nordestina Macabéa, Clarice Lispector faz-se igualmente personagem.

Clarice Lispector abre o jogo da ficção, de acordo com Nunes (1989), bem como o da sua própria identidade de ficcionista que, comprometida com o ato de escrever, este demandará, por sua vez, uma prévia meditação sem palavras, um esvaziamento do Ego de quem escreve. Por isso, especialmente as últimas obras de Clarice Lispector desembocarão no inexprimível, no esvaziamento completo, no silêncio.

Diz Ângela Pralini, sobre a criação do silêncio: “Eu sei criar silêncio. É assim: ligo o rádio bem alto – então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estelar. O silêncio da lua muda. Para tudo: criei silêncio. No silêncio é que se ouvem os ruídos. Entre as marteladas eu ouvia o silêncio” (LISPECTOR, 1999, p. 55). Este silêncio é necessário para que ela possa, enfim, cumprir a sua função de escriba – que se assemelha, ela também, à própria função de escritora. “Sou uma escriba”, continua.

Porém, a sua mensagem não é a mensagem de um escriba, já que esta não está, para atingir a coisa em si, repleta de palavras. Do contrário, “é preciso calar a boca e nada contar sobre o que se sabe e o que se sabe é tanto, e tão glorioso” (LISPECTOR, 1999, p. 55). Ora, a glória do que nos é dito por meio do silêncio, quando calamos a boca e nada falamos, é o que dá sentido à mensagem de Ângela.

Aquilo que Ângela escreve, quando descarrilha, é o que de fato a faz escritora, lançada a esse vazio em lugar algum. Diz-nos o Autor:

Ângela é um cachorro vadio atravessando o deserto das ruas.
Ângela, nobre cão vira-lata, segue a trilha do seu dono, que sou eu. Mas

muitas vezes descarrilha e se dirige em vagabundagem livre para nenhum lugar. Nesse nenhum lugar eu a deixo, já que ela tanto quer. E se encontrar o inferno em vida será ela própria a responsável por tudo. Se quiser seguir então me siga porque assim sou eu que mando e controlo. Mas não adianta mandar: essa criatura frívola que ama brilhantes e pérolas me escapa como escapa a ênfase indizível de um sonho. Difícil de descrever Ângela: ela é apenas uma atmosfera, ela é apenas um jeito de ser, é um revelador trejeito de boca mas revelador de quê? de algo que eu não conhecia nela e agora, sem descrição possível, passo apenas a conhecer, só isto. Ela me sopra em sussurros o que ela é e, se não ouço por falta de acuidade, perco-lhe a pessoa (LISPECTOR, 1999, p. 56).

Ângela é a que se lança para lugar nenhum, a que jamais pode ser revelada em palavras, pois o que ela é, é apenas uma atmosfera, um jeito de ser. Impossível traduzi-la, pois ela escapa como a ênfase indizível de um sonho. Pode-se perceber, então, a presença de uma das principais características da linguagem mística, segundo Panikkar (2007, p. 221), que é o paradoxo. A palavra que busca atingir o que está para além da palavra – ou o que a própria palavra não é capaz, ela própria, de traduzir.

4.2. Em direção ao nada

O Autor continua, ainda assim a sua tentativa de descrevê-la: “Bem que tento escrever o que acontece com Ângela. De nada adianta: Ângela é apenas um significado. Significado solto? Ela é as palavras que esqueci” (LISPECTOR, 1999, p. 58). Ângela é somente um significado – não há, neste sentido, significante, ou palavra, que seja capaz de remeter a esse significado que Ângela é. Por isso, o vazio; ausência completa de palavras capazes de aprisioná-la.

Para Benedito Nunes (1989), certas obras de Clarice Lispector são capazes de desvendar algumas articulações que estreitam todo o conjunto desta autora. Duas obras se destacam dentro deste processo: *A hora da estrela*, publicado em outubro de 1977, poucos meses antes da passagem de Clarice Lispector; e *Um sopro de vida*, escrito concomitantemente e publicado apenas em 1978, como já dito.

A produção dessas duas obras peculiares, somada à morte precoce da autora vitimada por um câncer, segundo Nunes (1989), inauguram a chamada terceira fase de recepção da obra de Clarice Lispector, precedida por duas fases anteriores.

A primeira dessas fases corresponde ao momento em que a autora publica seus primeiros romances a partir da década de 1940, desde *Perto do coração selvagem*, lançado em dezembro de 1943, para espanto da crítica dada a tonalidade inteiramente

nova do romance para os padrões esperados da época, seguido de *O lustre*, de 1946, *A cidade sitiada*, de 1949, e *A maçã no escuro*, de 1961; e a atenção da comunidade universitária conquistada principalmente com a publicação do volume de contos *Laços de família*, de 1960.

A segunda fase de recepção da obra de Clarice Lispector corresponde à sua presença como cronista no *Jornal do Brasil*, a partir da década de 1960, quando ela, curiosamente, passa a escrever não crônicas jornalísticas no sentido tradicional do gênero, mas confissões ou declarações de situações inteiramente particulares do seu cotidiano como mulher, como mãe e como escritora. Essas produções gerarão importantes frutos como é o caso dos volumes *A legião estrangeira*, de 1964, *Felicidade clandestina*, de 1971 e, especialmente, o volume póstumo *A descoberta do mundo*, de 1984.

Ressaltamos que foi também no ano de 1964 que Clarice Lispector publicou *A paixão segundo GH*, responsável por alimentar, segundo Nunes (1989), a impressão desconcertante que a crítica já tivera em 1943 com o seu romance inaugural.

Benedito Nunes destaca que não apenas no *Perto do coração selvagem* (1943) ou no *A paixão segundo GH* (1964) Clarice Lispector utiliza as implicações estéticas e formais consequentes do monólogo interior e da quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo e do esgarçamento da ordem romanesca e do enredo. Outros escritos seus, como a ficção *Água viva*, publicado em 1973, ou mesmo *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1978) também são claros exemplos de situações em que Clarice Lispector problematiza as formas narrativas tradicionais e as suas relações com a linguagem e com a própria realidade.

Esta problematização por ela proposta muitas vezes desencadeia-se na busca de algo que não é exprimível, que está além do texto e, ao mesmo tempo, à sua margem, algo que é impronunciável, que está no seu cerne mais íntimo, conforme dispõe Maria Lucia Homem (2012).

Segundo a mesma autora, esse algo que não se consegue dizer, e, no entanto, se busca dizer, é justamente o que impulsiona o movimento paradoxal realizado a partir do que chamamos de silêncio: a falta impulsionando a escrita (HOMEM, 2012). Devemos considerar ainda que o silêncio a que se refere a teórica é um estar sem palavras ainda que isto, necessariamente, não signifique a sua ausência de palavras.

Sob esta lógica, o discurso literário, diz-nos Homem (2012), forma de pôr em palavras uma experiência de modo que propicie ao outro a sua vivência mesmo que

parcialmente, cumpre a sua função, ainda que a tentativa de compor em palavras esta experiência não se complete. As entrelinhas, silenciosas, passam a nos dizer, tal como fazem as próprias linhas escritas, preenchidas por palavras. A vivência, para Homem (2012), precisa ser cercada linha a linha, letra a letra, na cadeia contínua de termos parciais que é o texto, aquém ou além do ser, também localizado em um tempo outro, em constante defasagem com a sua tradução.

Do mesmo modo, reiteramos que este silêncio pouco se aproxima daquilo que não se pode dizer por ser proibido ou censurado. O que aqui se apresenta é uma dimensão do silêncio que está aliada à impossibilidade do dizer pleno, remetendo, segundo Homem (2012), à incompletude da linguagem, ou como bem observa G. Bataille, *ao nada* (1989, p. 23).

Para Benedito Nunes (1989) a loucura, o inferno, o prazer infernal, a vida crua – essas apóstrofes todas marcam a metamorfose da narrativa de Clarice Lispector, convertida, à beira do nada, ao inenarrável, que tolhe o ato da enunciação numa impossível busca do inexpressivo e do silêncio.

Diz-nos o Autor de *Um sopro de vida*: “Hoje está um dia de nada. Hoje é zero hora. Existe por acaso um número que não é nada? que é menos que zero? que começa no que nunca começou porque sempre era? e era antes de sempre? Ligo-me a esta ausência vital e rejuvenesço-me todo, ao mesmo tempo contido e total” (LISPECTOR, 1999, p. 13). O nada a que se refere o autor, podemos observar, não pode ser representado necessariamente pelo número zero, visto que este nada é ainda possível ser representado. O nada, assim como o próprio silenciamento a que tem se entregado o Autor, está muito além do nada representado pelo zero.

O nada representado pelo número zero, a partir do excerto acima apresentado, é ainda um nada passível de representação. Um nada criado a partir de um dado momento, mediante a própria necessidade de criação de um sistema numérico para as sociedades antigas em construção. Porém, a questão colocada pelo Autor ressignifica este nada quando o insere em um patamar de não-representação. O nada que jamais pode ser representado porque nunca começou e porque sempre era, diz-se.

Ao lançar-se para o questionamento acerca da representação de um nada que é menos que zero porque nunca começou, mas sempre era, o Autor se coloca diante de uma das principais invariantes linguísticas do discurso do fenômeno místico, de acordo com Panikkar (2007), que é a inefabilidade da linguagem. Para Panikkar (p. 221),

“inefablidade é uma invariante da mesma linguagem. Muitas línguas renunciam à pretensão de dizer o que o homem é e são reduzidas para conotar, para serem signos – de coisas ou do que foram. Mas a linguagem mística nos quer expressar a realidade, a vida, e não pode; ele se depara com uma forma inefável que de alguma "pressente", mas também não pode dizer¹¹. Por este motivo, a fala do Autor é carregada por esta “ausência vital” que jamais poderá ser representada.

Há uma característica que pode seguramente ser estabelecida em relação a *Um sopro de vida*: o seu caráter enigmático. Primeiro, a sua estrutura pouco convencional já nos mostra uma viagem diferenciada, como em outras obras de Clarice Lispector. Cada novo livro é uma viagem, diz-nos o Autor: “Só que é uma viagem de olhos vendados em mares nunca dantes revelados – a mordaza nos olhos, o terror da escuridão total” (LISPECTOR, 1999, p. 17). Escuridão que é a gênese da criação. Seja ela no seu sentido bíblico, pois o que havia antes da luz, segundo a tradição cristã, era escuridão plena; seja no sentido literário: o autor que se lança para a escuridão que é o ato de criar o texto literário.

Por isso *Um sopro de vida* é o caos silencioso do ato criador. Diz o Autor: “Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível” (LISPECTOR, 1999, p. 35). Reside aí, no entanto, a própria contradição, ou o paradoxo de Panikkar (20017): o Autor que não consegue se expressar por palavras, porém, ainda assim o faz, mesmo que de maneira fragmentada, ao longo do texto. *Um sopro de vida* é um livro composto por fragmentos, por inspiração caótica: “Devo imaginar uma história ou dou largas à inspiração caótica? ” (LISPECTOR, 1999, p. 15), pergunta-se o próprio Autor. E a resposta: “é horrível demais querer se aproximar dentro de si mesmo, do límpido eu, por isso o eu passa a não existir mais, a não reivindicar nada, passa a fazer parte da árvore da vida e, no entanto, a viver tão intensamente” (LISPECTOR, 1999, p. 15). Vida que ultrapassa qualquer entendimento; ultrapassa até mesmo a sua própria tradução em palavras. No dizer de Benedito Nunes (1989), Clarice Lispector se lança numa impossível busca do inexpressivo e do silêncio.

Segundo Homem (2012) o Autor é aquele que, a partir e por meio do silêncio, busca captar a aura da coisa, cercando-a com palavras. Neste sentido, a escrita forja, então, um

¹¹ La inefabilidad es un invariante del mismo lenguaje. Muchos lenguajes renuncian a la pretensión de decir lo que el hombre es y se reducen a connotar, a ser signos - de cosas o de lo que fuere. Pero el lenguaje místico nos quiere expresar la realidad, la vida, y no puede; se tropieza con un inefable que de alguna manera "presiente", pero que ni puede decir. (PANIKKAR, 2007, p. 221).

universo paralelo ao das coisas, numa tentativa – para sempre frustrada – de representação. A linguagem é incapaz de representar a coisa em si.

O mistério da criação nos é exposto desde o início quando o Autor nos coloca a par do surgimento de Ângela Pralini que, silenciosa, surge no interior dele, ainda que esta o contraponha. Diz o Autor: “Sou um homem que escolheu o silêncio grande. Criar um ser que me contraponha é dentro do silêncio. Clarineta em espiral. Violoncelo escuro” (LISPECTOR, 1999, p. 29).

É necessário, segundo o Autor, do silêncio grande da criação para que, em seguida, Ângela Pralini surja ao seu lado. Continua: “Mas consigo ver, embora mal e mal, Ângela de pé junto a mim. Ei-la que se aproxima um pouco mais. Depois senta-se ao meu lado, debruça o rosto entre as mãos e chora por ter sido criada” (LISPECTOR, 1999, p.29). Neste momento, é-nos apresentada a dor de existir enquanto criação. A criança que chora ao nascer. “É como um parto: é necessário passar pelo crivo da dor para depois aliviar-se vendo à frente uma nova criança no mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 48), diz o Autor.

Por isso, adverte-nos o mesmo Autor no introito da obra, isto que é apresentado em *Um sopro de vida* não é um lamento, mas grito de ave rapina. Grito estridente que se aproxima do grito humano seja ao nascer ou dar à luz.

Diz-nos Bezerra (2015, p. 165), a criação do mundo (Verbo de Deus) e criação literária (Verbo humano) comportam um aspecto que as uni, diferenciando-as, a saber: o silêncio. Enquanto no primeiro caso, o silêncio é constitutivo do próprio ato criador. No princípio o que havia era o silêncio grande. No segundo caso, o silêncio é o seu outro, enquanto o que resta de possibilidade de vivência do que permanece nas entrelinhas, no que está oculto ou no que jamais pode ser traduzido.

Depois, completa-nos o mesmo teórico, afirmando que semelhante ao gesto criador do próprio Deus, Clarice faz da escrita um ato criador de sentido para a própria criação, que seria, porventura, sem sentido (BEZERRA, 2015b, p. 160).

Frias (1998) completa dizendo que *Um Sopro de Vida* é uma obra em que as formas emergem não no seu acabamento, mas na sua gênese, enfim, uma longa revelação dos processos, incômodos até, da criação literária moderna.

Ora, mas é também o Autor uma criação, por isso ele a consola: “Consolo-a fazendo-a entender que também eu tenho a vasta e informe melancolia de ter sido criado. Antes tivesse eu permanecido na imanesença do sagrado Nada. ” (LISPECTOR, 1999, p. 29). Ângela Pralini que é criação do Autor, diz-nos ele: “Estou esculpindo Ângela com

pedras das encostas, até formá-la em estátua. Aí sopro nela e ela se anima e me sobrepuja” (LISPECTOR, 1999, p. 30); e Autor que é criação de Clarice Lispector.

Ou seja, Ângela Pralini e Autor: ambos criação de Clarice Lispector. Ângela Pralini e o Autor fundem-se em um ser único: “Autor. – Eu e Ângela somos o meu diálogo interior – eu converso comigo mesmo. ” (LISPECTOR, 1999, p. 61).

A criação que procede o silêncio e o Nada do qual tudo surge, no entanto, nos é colocada a todo momento como um grande enigma: “Nada se começa”, diz o autor, “Só quando o homem toma conhecimento através do seu rude olhar é que lhe parece um começo” (LISPECTOR, 1999, p. 32). O Autor nos aponta, neste excerto, que o conhecimento sobre o qual nos debruçamos para dizer o que é ou não começo é limitado. Do mesmo modo, a maneira como traduzimos esse conhecimento acerca do que nos é mais profundo também o é. Limita-se porque não há linguagem que seja capaz de traduzir com a correspondência necessária.

Acerca desta limitação quanto ao ato de escrever, diz o Autor: “Faço o possível para escrever por acaso. Não sei expressar-me por palavras. O que sinto não é traduzível. Eu me expresso melhor pelo silêncio. Expressar-me por meio de palavras é um desafio. ” (LISPECTOR, 1999, p. 35). Por isso o silêncio a que têm se entregado os místicos, o silêncio daqueles que nada dizem quando não há nada a dizer nos é constantemente apresentado, segundo Panikkar (2007). Conforme aponta Panikkar (2007, p. 49), “ ‘*No Princípio era a Palavra*’, dizem vários textos sagrados tanto indianos, cristãos, como africanos; mas a Palavra não é o Princípio. O místico aspira a este Princípio da Palavra. Este Princípio ‘anterior’ à Palavra (que era *no* Princípio), mas não se separa dela, é o *Silêncio*”¹² (grifos do autor). O Autor nos coloca, neste sentido, um silêncio que é, na verdade, a aproximação com o que havia no princípio, ou o silêncio anterior ao nascimento do que existe.

4.3. Silêncio e despojamento

Silêncio que não se converte em vazio no sentido literal do termo, pois está sobrecarregado de significados. Por isso, silêncio que nos diz; responde. Despojar-se

¹² “ ‘*En el Principio era la Palabra*’, dicen varios textos sagrados tanto indios, cristianos como africanos; pero la Palabra no es el Principio. El místico aspira a este Principio *de* la Palabra. Este Principio ‘anterior’ a la Palabra (que era *en* el Principio), pero no separable de ella, es el *Silencio*” (PANIKKAR, 2007, p. 49).

completamente das palavras para, enfim, escrever: “Para escrever eu antes me despojo das palavras. Prefiro palavras pobres que restam” (LISPECTOR, 1999, p. 43), diz o autor.

Despojar-se das palavras não somente em seu sentido concreto, esvaziar-se não apenas de escrita, ou tentativa de escrita, mas também de pensamento. Este silenciamento místico não está restrito ao não falar. Ultrapassa esta noção: é total silenciamento, inclusive até de pensamento. Pensar é perigoso demais.

O Autor perde o controle de si mesmo quando se lança a saber o seu próprio pensamento. “Descobri que eu preciso não saber o que penso - se eu ficar consciente do que penso, passo a não poder mais pensar, passo a só me ver pensar” (LISPECTOR, 1999, p. 81), nos diz o Autor e completa: “pensamento tem que ser um sentir” (LISPECTOR, 1999, p. 81).

Quebra-se, neste excerto, a antiga dicotomia muito comum ao pensamento tradicional de uma razão oposta à emoção, ou um pensar oposto ao sentir. O silenciamento a que tem se entregado o Autor, para criar a sua obra, é o resultado direto da união entre o pensar e o sentir. Por isso a sua conquista: “Não pensar significa o contato inexprimível com o Nada. O “Nada” é o começo de uma disponibilidade livre que Ângela chamaria de Graça” (LISPECTOR, 1999, p. 81). Graça, no sentido teológico, como um dom gratuito e sobrenatural concedido por Deus à humanidade para que esta tenha acesso aos bens necessários à salvação da sua existência.

O não-pensar, ou seja, o ato de despir-se inteiramente de palavras e pensamentos, é a via principal para que o Autor entre em contato com o Nada. Nada iniciado com letra maiúscula para diferenciar-se daquele nada, iniciado com letra minúscula, do qual o senso comum faz uso para referir-se à ausência de algo. Nada, com letra maiúscula no sentido de vazio e, ao mesmo tempo, plenitude. Diz o Autor: “Vivo um vazio que se chama também plenitude” (LISPECTOR, 1999, p. 82).

Ângela, ao inserir-se neste vazio, em uma noite quando teve insônia, descreve-nos a sua experiência ao atingir o estado de Graça originário do seu contato com o Nada:

Fechei os olhos e relaxei o corpo procurei não pensar para adormecer. Aos poucos fui tendo uma consciência estranha de abandono. Meu (pensamento?) minha essência se... Meu corpo estava fora de mim e eu o vi transparente e através da transparência artérias pulsantes, vivas, plenas de sangue que circulava com a mais alta velocidade possível por todos os membros: pareciam canais de irrigação. Vi também ar, água e um líquido amarelo. Via tudo em cores. Tudo em absoluto silêncio. Não é a todos que é dado o fugaz mergulho na própria e misteriosa carne. Este meu corpo que é autônomo e

seguramente eletrônico. Nenhuma máquina me faz viver. Meu corpo está vivo e trabalha como uma usina que trabalhasse em absoluto silêncio. Meu interior é uma das coisas mais belas e estranhas do mundo. Eu sou a Natureza genial. Só Deus, que é energia criadora, poderia me ter feito com a perfeição do tesouro que eu tenho dentro de mim (LISPECTOR, 1999, p. 81).

Após esse processo de esvaziamento total de si e contato direto com o Nada, Ângela relata o seu conforto ao voltar a si mesma e o quanto o sono a tomou devagar até que ela adormecesse sob a benção do corpo de Deus (LISPECTOR, 1999). A imagem do Nada aponta para o seu significado místico atribuído por Velasco (2003) quando este está relacionado à uma experiência que é oculta, pessoal e intraduzível em sua plenitude.

Para Velasco (2003, p. 23), “com a palavra ‘mística’ nós nos referiremos, em termos, todavia, muito gerais e imprecisos, a experiências interiores, imediatas, fruitivas, que têm lugar em um nível de consciência que supera o que rege a experiência ordinária e objetiva”¹³. Por este motivo é que podemos dizer que há, em *Um sopro de vida*, a tentativa constante de representação do inefável, de uma experiência que, no entanto, não pode ser representada pela linguagem em sua estrutura formal. “Sou um escritor enredado e perdido, diz-nos ainda o Autor e completa: escrever é difícil porque toca nas raias do impossível” (LISPECTOR, 1999, p. 64). Enredado porque emaranha-se no que está oculto, naquilo que jamais pode ser colocado em palavras e, mesmo assim, como escritores, o Autor e Ângela Pralini buscam.

Nesses excertos, podemos perceber que o silenciamento experimentado por Ângela Pralini, assim como o próprio silenciamento que permeia toda a obra, aqui e ali, nas entrelinhas do que está dito é um dos principais elementos que compõem a atmosfera de *Um sopro de vida*. Nele, o silêncio é o que há além da palavra. Para Homem (2012, pp.176-177):

Em *Um sopro de vida*, a figura do silêncio ganha presença – se separarmos virtualmente o que não se separa, “forma” e “conteúdo” – tanto na via formal (como as quebras radicais na narrativa, propiciadas até mesmo por sua estrutura dramática dialógica) quanto na temática (o autor se diz fracassado no trato com a palavra escrita também submerso pelo silêncio, mas ao mesmo tempo cria uma personagem também escritora, num volteio de metalinguagem de dupla complexidade).

¹³ “Con la palabra ‘mística’ nos referiremos, en términos todavía muy generales e imprecisos, a experiencias interiores, inmediatas, fruitivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria e objetiva” (VELASCO, 2003, p. 23)

Neste sentido, Ângela Pralini e o seu Autor adensam o limiar entre o silêncio e a letra. Lançam-se a esse vazio, sem que este seja necessariamente a ausência de sentido ou de experiência; vazio que é também repleto de significado, dada a importância do não-dito, do que está nas entrelinhas para a compreensão da obra desta autora.

Considerações finais

“Era um dia um homem que andou, andou e andou e parou e bebeu água gelada de uma fonte. Então sentou-se numa pedra e repousou o seu cajado. Esse homem era eu. E Deus estava em paz”.

Clarice Lispector, *Um sopro de vida*

Esta pesquisa teve como objetivo analisar os diálogos possíveis entre a mística e a literatura, especialmente sob um viés filosófico, tomando como referência a obra *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector. Afinal, o silêncio místico a que muitos, religiosos ou não, têm se entregado ao longo dos séculos é possível também se ouvir ecoar nos textos literários contemporâneos?

Para que esta questão pudesse ser tratada, fez-se necessário adotar *Um sopro de vida* como objeto de análise, dada a sua estranha estrutura e, ao mesmo tempo, pouca linearidade no sentido habitual a que estamos acostumados.

O entrelaçamento dos *topos* literários também nos serviu de instrumento para que melhor observássemos a presença do silêncio místico, visto que a tríade Autor, Narrador e Personagem nasce em um único elemento, no caso, uma única figura, Clarice Lispector. Inferimos que o processo de composição desse texto foi acompanhado a todo instante pelo completo esvaziamento e pela tentativa de compreensão deste silêncio místico que entorna toda a obra.

Um dos maiores desafios na análise desta obra foi a impossibilidade de se chegar à coisa em si, que é o silêncio místico, total esvaziamento de si ou contato com o Nada, dada a impossibilidade de tradução dessa experiência em termos linguísticos. Por isso, a importância de certas expressões que nos remetem a este silêncio: o Nada, vazio, “experiência”, aquilo que é menos que o zero.

Foi possível percebermos, assim, que o *Um sopro de vida* está constantemente permeado por essa espécie de esvaziamento, seja do Autor ou mesmo da própria personagem Ângela Pralini, também autora de seu livro:

Ângela. – Eu só uso o raciocínio como anestésico. Mas para a vida sou diretamente uma perene promessa de entendimento do meu mundo submerso. Agora que existem computadores para quase todo

tipo de procura de soluções intelectuais – volto-me então para o meu rico nada interior. E grito: eu sinto, eu sofro, eu me alegre, eu me convoco. Só o meu enigma me interessa. Mais que tudo, me busco no meu grande vazio (LISPECTOR, 1999, p. 46).

É possível encontrarmos, no excerto, o vazio que se revela no interior de si mesma ou o pleno reconhecimento de si, que apenas este grande silêncio é capaz de relevar. Em *Um sopro de vida*, a todo momento, o impronunciável manifesta-se e, por isso, o silêncio é a origem, a causa da narrativa e ao mesmo tempo o polo para onde se dirige a palavra (HOMEM, 2012, p.180).

Por este motivo, percebemos nesse texto póstumo de Clarice Lispector a produção operada pela palavra que dá ao sujeito a vida, em relação à dialética do inominável, daquilo que jamais pode ser descrito, posto que as palavras jamais o alcançam. Este inominável é o que está nas estrelinhas do texto, ou o que está oculto. Daí a recomendação da autora em outro texto: “Mas já que se há de escrever, que ao menos não se esmaguem com palavras as entrelinhas?” (LISPECTOR, 1999b, p. 19).

As entrelinhas a que se refere a autora não são necessariamente os espaços em branco entre as linhas do texto escrito, ou a ausência de uma voz; mas, do contrário, aquilo que comumente não é percebido como portador de significado, no caso, o vazio que há entre uma linha e outra, ou mesmo entre as palavras, passa a conter seu significado próprio e individual que possui, possivelmente, até maior relevância em relação ao que foi dito. Em suma, a dicotomia entre o dito e o não dito. No entanto, o não dito jamais pode ser considerado como um espaço ausente de voz, mas, do contrário, é também uma voz importante para a construção dos sentidos do texto para que este jamais possa acabar.

Conforme apontou Homem (2012, p. 179), o embate entre o silêncio, a palavra, a subjetividade e a autoria se mantêm delineados na obra de Clarice Lispector; nos textos mais longos, como é caso de *Um sopro de vida*, adensa-se ainda mais o limiar entre o silêncio e a letra. Homem (2012) prossegue afirmando ainda que, ligada a esta obra, está outra questão que é a relação entre escrita e tempo. O tempo a que se refere a teórica não é necessariamente o tempo cronológico, já que o texto em questão aponta para os instantes que são precedidos por outros instantes ou o agora seguido de outro agora.

Não apenas em *Um sopro de vida*, mas também em outros textos, como os já citados *Água viva* e *A hora da estrela*, o impronunciável, segundo Homem (2012) manifesta-se como peça fundamental, pois o silêncio é a origem, a causa da narrativa ao mesmo tempo que, também, polo para o qual se dirige a palavra. Por este motivo, foi possível

desenvolver a leitura do texto de Clarice Lispector sob o viés da mística que é aqui apontado, dadas as características que o místico se apresenta para teóricos como no caso Michel de Certeau (2015) que nos aponta a mística como uma maneira de falar permeada por um silêncio que é uma constante para os místicos.

A literatura como campo de experiência em que linguagem e conteúdo coincidem em um mesmo ponto, a saber: no impossível. Por essa razão, Clarice Lispector é, como bem observa Carlos Mendes de Sousa, ao lado de Guimarães Rosa, uma ruptura no modernismo brasileiro que se singulariza, precisamente, “por uma experiência de escrita que acolhe o desconhecido no que é visível e no que é invisível” (2011, p. 204).

Finalizamos nosso trabalho ressaltando e, ao mesmo tempo, justificando, o caráter histórico que optamos por acreditarmos na necessidade de construção do que G. Bataille (1989, p.24) insistiu como decisivo, ou seja, em fazer ver a existência de uma afinidade entre a literatura moderna e a mística.

Referências

ARAÚJO, Maria Cláudia. A Poética de Aristóteles sob a abordagem de Lígia Militz da Costa. **Kalíope**. São Paulo, ano 7, n. 14, p. 70-82. jul./dez., 2011.

AREOPAGITA, Pseudo-Dionísio. Teologia Mística. Tradução para o Português e Estudo Complementar de Mário Santiago de Carvalho. In: **Mediaevalia**: textos e estudos. Vol. 10. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1996.

ARISTÓTELES. **Poética**, IX. Tradução para o português de Fernando Maciel Gazoni.

BATTAILLE, Georges. **A literatura e o mal**, trad. Suely Bastos, Porto Alegre: L&PM, 1989.

BÍBLIA SAGRADA. Almeida Corrigida Fiel, ed. 1994, em BibleWorks for Windows, version 7.

BEZERRA, Cícero Cunha. **Dionísio Pseudo-Areopagita**: mística e neoplatonismo. São Paulo: Paulus, 2009.

_____. Clarice Lispector: desenhando a vida. **Errâncias do imaginário...** Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2015.

_____. Clarice Lispector: escrever para se livrar de si. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 157-172, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução para o português de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. **A parte do fogo**. Tradução para o português de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

CARLINI, Daniel Castello Branco. A poesia como elemento de criação da arte literária. **Blog Literário**. Disponível em < <http://180graus.com/blog-literario/a-poesia-como-elemento-de-criacao-da-arte-literaria-por-daniel-castello-branco-carlini-450655.html>> Acesso em 03 mar. 2017.

CARVALHO, Maria Helena. **Filosofia e Literatura**: O sentido e a medida de uma relação possível em Maurice Blanchot e Paul Ricoeur. Dissertação de mestrado em Filosofia. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A fábula mística**: séculos XVI e XVII. Vol. 1. Tradução para o português de Abner Chiquieri. 1ª ed. Rio de Janeiro: Forense, 2015.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Tradução para o português de Roberto Leal Ferreira.

DELGADO, Caroline de Almeida; MARTINS, Analice de Oliveira. Um olhar autoficcional de *Um sopro de vida* de Clarice Lispector. **Revista Linkscienceplace**. v. 1, n. 1. Jul/Set. 2014.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução para o português de Waltensir Dutra; Revisão da tradução de João Azenha Júnior. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRIAS, Joana Matos. **Um Sopro de Vida de Clarice Lispector**: a auto-destruição criadora do sujeito moderno. Revista da Faculdade de Leiras “Línguas e Literaturas” Porto. XV 1998, pp. 121-147

GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. Tese de doutorado em Filosofia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

GOTLIB, Nadia Batella. **Clarice**: uma vida que se conta. 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HOMEM, Maria Lucia. **No limiar do silêncio e da letra**: traços de autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

JAMES, William. **As variedades da experiência religiosa**: um estudo sobre a natureza humana. São Paulo: Cultrix, 1995.

KANAAN, Dany Al-Behy. **À escuta de Clarice Lispector**: entre o biográfico e o literário, uma ficção possível. São Paulo: EDUC, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LERNER, Júlio. **Clarice Lispector, essa desconhecida**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida** (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

_____. **Água viva** (1973). Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. **A paixão segundo GH** (1964). Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. **Perto do coração selvagem** (1943). Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. **De corpo inteiro** (1975). Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres** (1969). Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

_____. **Para não esquecer** (1978). Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MANZO, Lícia. **Era uma vez: eu**. A não-ficção na obra de Clarice Lispector. Curitiba: UFJF- Templo Gráfica, 2001.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector: uma literatura pensante**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O livro do filósofo**. Tradução para o português de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1987.

NUNES, Benedito. Literatura e Filosofia: Grande sertão: veredas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. Poesia e filosofia: uma transa. In: **A Palo Seco** – Escritos de Filosofia e Literatura. Aracaju, n. 3, vol. 1, p. 8-17, 2011.

_____. Heidegger e a poesia. **Natureza humana**. v.2. n.1. p. 103-127. São Paulo: jun., 2000.

_____. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. **Remate de males**. Campinas, nº 9, p. 63-70, 1989.

_____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **A chave do poético**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 3. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

PANIKKAR, Raimon. **De la mística**: experiencia plena de la Vida. 2ª ed. Barcelona: Herder Editorial, 2007.

PLATÃO. **A República**. Tradução para o português de Pietro Nassetti.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector**: uma poética do olhar. 2ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. 2ª ed. Coimbra: Almedina, 1997.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 1997.

ROCHA, Evelyn. **Clarice Lispector**. Apresentação de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011. (Série Encontros).

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de; COLASANTI, Marina. **Com Clarice**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

SHOJI, Rafael. Condições de significado na linguagem mística. **Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, nº 4, p. 54-73, 2003.

SOUZA, José Tadeu Batista de. Filosofia e literatura entre abraços e socos: uma questão moral. **Ágora Filosófica**. Ano 9. Nº 2. Recife: Universidade Católica de Pernambuco, jul./dez. 2009.

SOUZA, Jossineide Maria de. **Mística e cotidiano em “Cacos para um vitral” de Adélia Prado**. Dissertação de mestrado em Letras. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2012.

SOUZA, Carlos Mendes de. **Clarice Lispector – Figuras da escrita**, Rio de Janeiro: IMS, 2011.

VELASCO, Juan Martin. **El fenómeno místico**. 2ª ed. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa (org.) **Silêncio e luzes**: sobre a experiência do vazio e da forma. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução para o português de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 137.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril, 1999.